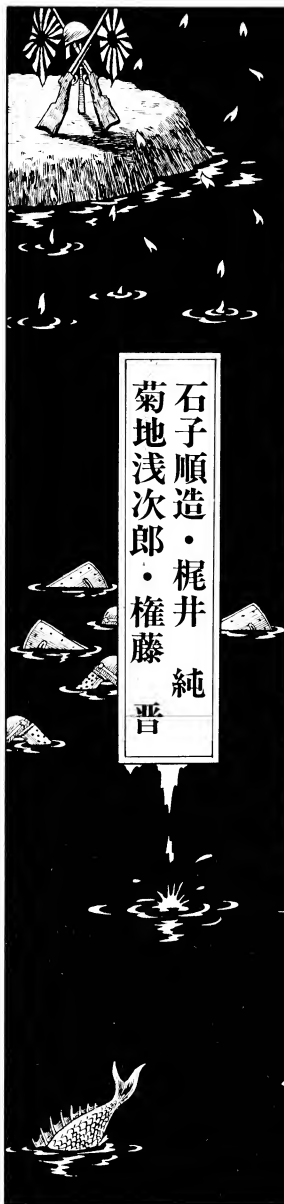
現代漫画論集
石子順造・梶井 純
菊地浅次郎・権藤 晋
漫画主義
戦後二十年泣かずに来たが
漫画にうずめたこの顔ひとつ
主義を背負っていま泣いた
青林堂

定価・六八〇円
青林堂

漫画主義
現代漫画論集
石子順造・梶井　純
菊地浅次郎・権藤　晋
戦後二十年泣かずに来たが
漫画にうずめたこの顔ひとつ
主義を背負っていま泣いた

現代漫画論集

目次

●作家論

●情況論

装幀・赤瀬川原平

作家論

時代性と「リアリスト」の変貌

手塚治虫論

――人間というものの存在が、長い歴史の中で弁証法的にとらえられており、同時に、人間というものが、こうも外側から冷酷に客観視できるものだということが、なにか気の遠くなるような恐怖を生み出してくる。

――佐藤忠男『少年の理想主義』より

1

手塚治虫の膨大な数の作品のなかに、地球そのものが危険に瀕するという設定が数多くみられる。そこでは、単にある国が興亡の極みに立つ、あるいは、ある個人なりグループなりが運命の岐路に立つ、そういったことではなしに、地球、あるいは地球にすむ全人類が滅亡のなかに突き進むほかないという壮大なドラマ設定が行なわれ、人間たちは、この滅亡に抗する道を求め、大破局をのりこえる手だてを模索しつつ、作品は展開されていく。わたしがここでとりあげようと思う手塚の初期の作品、『前世紀――ロスト・ワールド』『大都会――メトロポリス』『来るべき世界――ネクスト・ワー

ルド』の三部作は、そういった手塚のドラマ設定をすでに明確にもっている。つまりこの三部作を検討することにおいて、手塚がどのような思想をもって作家活動の初期を歩んできたかをみることができるのである。

この三部作にみられるドラマ設定を支えている〃思想〃がいかなるものであるかといえば、それは、地球そのものを相対化する〃思想〃とでもいえるものである。地球を全人類あるいは人間とおきかえてもいい。天体のなかの一個の星にしかすぎないものとして地球をとらえ、天体という人間の能力では範囲を定かにできないパースペクティヴにおいては、地球が他の星とまったく相対的なものでしかないとする〃思想〃の所在をみることができるのである。あるいは、全宇宙の自然史における人類の位置をはかってみれば、地球なる星にある期間棲息した生物として、人類そのものの生命も絶対的なものではなく、相対化されたきわめて有期限的なものにおしとどめられてしまう。

こういった相対化の能力が、手塚にあって、どのような基盤において生まれてきたのかを、今わたしは即断できない。もちろん、地球が一個の星にすぎなく、人類が有期限的な生物であるなどということ自体は、常識の範囲を一歩を出ることではなく、なんの独創性も保証してはいない。そのことが手塚の作家としての栄光であるなどというつもりは、わたしにはない。しかし、手塚が初期の三部作においてくりひろげた相対化の〃思想〃は、作品内部において、彼の人間や平和をめぐる〃思想〃として肉化されていて、そのことが、わたしにとっての作家手塚治虫がなにものなのかを深く問うてくるのである。手塚のその相対化の〃思想〃がどのような思想的契機をもって成り立っているかに、わたしが即断できないままにこだわろうとするのも、そのことのゆえであるといえる。〃相対化の思想〃

といちおうよびながらも、はたしてそのような相対化能力が真に思想といえるのかどうかというわたしの内部の疑問も、この成立の契機をつきとめようとすることのうちに判明していくだろうと思う。

2

まず、三部作の最初の作品『前世紀——ロスト・ワールド』(一九四八年作品)についていえば、ここでは、地球あるいは人類が危機に瀕するという設定はないけれども、太古の昔に地球からちぎれて宇宙のかなたへ飛び去った星・ママンゴ星が、五百万年ぶりに地球へ接近するという設定があり、そのママンゴ星が地球とほぼ同じような状態にあるらしいということが、地球にすむ人間にとっての地球を、絶対的なものではなく相対的なものとしてしまう。物語は、ママンゴ星から地球へ飛んで来た流星が、巨大なエネルギーをもつ石であったことから、このエネルギー石をめぐって展開する。科学者を中心にしたママンゴ星探検隊が出発し、ママンゴ星に到着、ここから物語は、科学者と、エネルギー石を独占しようとする秘密結社との闘いとなるが、この抗争についていえば、単純な善と悪のそれとしかみることはできない。

だが、その抗争は、敵対するものに単純な善悪の姿をとらせながらも、いくつかの〝思想〟の断章とでもよびうるものをはらんでいて、作品を正義と邪悪との図式提示に終らせてはいない。このことは、一方で、手塚がこの時期においてはまだドラマティストとして未熟であったことを証明しているのでもあろう。つまり、図式を作品展開によってくっきりと浮かびあがらせるという劇づくり作法の点において未熟であるがゆえに、なまな〝思想〟の断片が随所に露呈してしまっているとみられ、ひ

とつの作品の総体から告げ出される〝思想〟といったものがまだつくられえなかったこと、このことにおいて、手塚は、逆に作家としてのなまな声をききとらせているのである。

作品『前世紀――ロスト・ワールド』が主題としているのは、題名が示すように、ママンゴ星に到達し探検にくりだした科学者が、ママンゴ星とは、実は地球よりずっと若い「前世紀の星」であって、そこでは「地球の過去がずれて、おなじようにくり返され」「地球ではすでに絶滅した怪獣たちが、まだほろびずに活動している」のだ、という事実を発見することにある。今引用したことばは主人公敷島健一少年のセリフ（と思われるもの）である（下巻五一頁）が、さらにヒゲオヤジこと伴俊作探偵の質問に答えて少年科学者健一はこう答えている（下巻五二頁）――

「人間だって、この星では、地球がそろそろおしまいになるころぼつぼつ進化し始める位のもんでしょうね」

この「地球がそろそろおしまいになる」というセリフを支えている認識は、手塚における、地球そのものを相対化してみてとる能力の所在を示しているものとわたしは考える。生命に対する科学的な、というよりは、きわめて自然的な認識といってもいい。

ここにみられるのは、地球をまず絶対的なものとして措定する〝思想〟といったものではなく、それは健一がつづけて次のようにいうことにおいてさらに明きらかにされる。

「われわれは考えがたりなかったのです。もしここに高等な人類がすんでいたなら、エネルギー石を利用して、われわれがロケットでここへ来たように、地球へとっくにとんできていたでしょう」

つまり、地球と相互に交通しあうことのできたかもしれない星としてママンゴ星は考えられていて、

このようなもうひとつの人間世界という発想は、後の手塚作品に登場するものであるが、『前世紀』に限っていえば、作品の終部において、ママンゴ星に残されたただふたりの人間、健一とあやめとを、アダムとイヴという「聖書」的世界創世説的人物とみなすことに結ばれていくのである。しかし、作品の終部に至る前に、わたしには、作品『前世紀』における「生命に対する科学的な、というよりは、きわめて自然的な認識」が生みだす手塚のこの期における〃ヒューマニズム〃が、興味ある姿をとってあらわれている。

『前世紀』後篇は、ママンゴ星への探検隊のロケット出発で始まるが、エネルギーが計算よりも早く消耗してしまい、ロケットは宇宙に停止して、探検隊一行は宇宙籠城を余儀なくされる。やがて食糧がなくなって争いが起る。そんななかで豚藻博士のつくりあげた植物人間あやめともみじのふたりだけが、植物であるから水のみで生きられるが、ママンゴ星での新発見を一人占めしようとしてむりやり乗りこんでいた新聞記者アセチレン・ランプが叫ぶ。「アア、野菜が食いたい。青いものが食いたい。植物がくいたい！」。次の瞬間、彼はもみじにとびかかる。食ってしまう。

手塚がこの作品で、植物を人間に変えたり、あるいはまた、敷島博士の手によって探検隊のメンバーとなるミイちゃんという兎のように、動物を人間化したりすることは、単なる擬人法の範疇を越えている。擬人法という場合には、人間以外のものを人間になぞらえ、その作品においてはあらゆる点で人間と等価な同じようなものとみなすのであり、どんな姿をたとえとったにせよ、人間世界がそこに描かれているといってよい。だが手塚は、たとえばあやめ自身が語るところによるなら、植物を人間化する豚藻博士の意図とは、あやめかもみじを妻にすることにあった、と描いてみせる。ここには、

植物を人間に擬するという方法などはなく、植物を人間の欲望のもとにつくりかえるという、なまな人間性の描出がみられるのである。そういった欲望をむきだしにした人間性といったものが前提されている以上、作品が単なる擬人法の範疇を超えているのも当然といえよう。そして、そうであってみれば、あやめやもみじが、もし人間が食物に困り、しかも野菜を食いたくなれば、その食欲の対象とされても、なんの不思議もないのである。そのとき彼女らは、人間化された植物という状態において与えられていた人間性を剝ぎとられて、植物そのものとみなされている。

ミイちゃんという兎もこのなりゆきをのがれることはできない。宇宙籠城中の隊員はミイちゃんにとびかかろうとする。あやうく一命はとりとめるが、しかし、この『前世紀』の制作された一九四八年という時点にあっては、わたしの個人的な実感を重ねてみるとき、「せっかくうまい兎肉がくえると思ったのに」というセリフはじゅうぶんに肯けることなのである。敗戦後数年のわたしの家では、少年の労働力をかり集めて、兎を飼い、仔を産ませて育てあげ、それを肉屋に売りつけるなり食べるなりしたものである。おそらくこの事情は、特殊的なことではなく、その頃の貧しい家庭には当然のことであったと思う。手塚の作品のなかにそのような時代性をみることは、深読みに過ぎる、という人があるかもしれない。しかし、兎の肉に関するわたしの意見が少し私的な飢餓体験の記憶に犯されているとしても、手塚が、自分のつくりだした作中人物（?）を、むきだしの欲望の餌食にしてしまうということは、のちに手塚の作品の支柱となる〃ヒューマニズム〃からみるかぎり異なことであり、わたしは、そこに作家の思想の強さよりは、むしろ作家に強い力でもって態度を強いてくる時代性を読みとらざるをえない。

たとえば、手塚は、よく知られているように、アトムというロボットをのちに生みだしたとき、アトムに完全に近い〝ヒューマニズム〟の精神を賦与している。それは、逆にいえば、人間がもしロボット・アトムを〝殺す〟などということがあれば、それは〝反ヒューマニズム〟の行為として強く断罪されるということを措定しているといっていい。そこでは、アトムは、人間ではないロボットでありながら、完全に近い人間精神をもった人格を一貫して認められつづけるのである。

わたしが『前世紀』における〝ヒューマニズム〟のありかたに注目したのは以上のようなわけである。もう一度整理していえば、手塚自身が動物あるいは植物をわざわざ人間化しておきながら、なおそのものを人間の欲望の犠牲にしてしまう、そこには、「人間化」という形をとって表出されるいわば人間を他の動物より優位におく〝ヒューマニズム〟と同時に、それを根底的に解体否定するもうひとつの〝ヒューマニズム〟、つまり、欲望の所在を認める精神があらわれている。〝ヒューマニズム〟なるものが残酷性をも背負っていかざるをえないことへの認識が、明きらかにこの作品がつくられた時代の無言の要請のもとに導かれてあるわけなのだが、それは、「生命に対する科学的な、というよりは、きわめて自然的な認識」によっているのであり、〝人間性〟を一元的にはとらえないその〝思想〟は、わたしが注目したい相対化の〝思想〟のひとつのあらわれといってよい。

手塚のこの〝思想〟は、生命や人間性についてと同様、科学についても指摘することができる。豚藻博士が自分の欲望のためにあやめたちをつくったのだと聞いたとき、敷島健一は叫ぶ。「科学を弄ぶ男！」「ぼくは豚藻博士をみそこなったぞ！」と。食糧の危機に瀕した隊員やランプが、ミイちゃんに襲いかかったり、もみじを食ってしまったりしたとき、彼らは非難はされるが、そのことによっ

て彼らがとてつもない深い悪におかされているというふうには描かれてはいなかった。人間性への手塚の認識がそうさせたのである。しかし、健一は豚藻博士をののしる。その怒りはどこから発するのか。科学を弄ぶことへのその怒りは、一義的には、科学に対する人間性に立っての認識のあることを語っている。そして、この人間性の観点が、絶対的なものではなしに相対的な、つまり人間のなかの欲望の裸の姿に目をすえての上のことであるかぎり、科学を弄ぶこともまた、ありうるとして想定しないわけにはいかないのである。健一の怒りは、そのような作者手塚のいらだちをあらわしているといってよい。

いわゆるSF小説に、大別してふたとおりの科学への認識のあることは、よくいわれることである。つまり、科学が人間の未来をさらに明かるくするという考えと、科学が高度に発達すれば人間を未来的にますます暗部へとおとしめるという考えとである。手塚が、健一のセリフに託した怒りは、このオプチミスムとペシミスムのどちらにも組し、そして組しない、とわたしは思う。科学は人間の手の内にあることによって、オプチミスティックに予想できる未来、ペシミスティックにしか予想できない未来、そのどちらをも保証してしまっている。手塚はおそらく、この双方を引きうけていらだっている。それは、しかし、いらだちを回避しようという意志を含んではいない。避けようのないいらだちとして手塚はいらだっている。手塚の、生命や人間性に対するきわめて自然的な認識、裸の人間をみてとる認識においてそうなのであるから、どう動かしようもないのである。いわば、手塚の相対化の〃思想〃がこのいらだちをもたらしているのであり、わたしは、そこにその〃思想〃のありようを垣間見るように思う。

さて、「科学を弄ぶ」ことへの怒りを吐きつけるようにぶちまけた健一は、先に少しふれたように、あやめとともにママンゴ星にとり残されてしまい、彼らはママンゴ星におけるアダムとイヴとして世界創世記的な生活を始めることを決意する。その決意には、なんら絶望的な、あるいは悲劇的な口調はうかがえない。たまさかにとり残されて生活することになったママンゴ星において「新しい生活」を始めるほかはないから発するだけの決意なのである。もちろん、希望もまたない。地球をまるごと相対化する〃思想〃にとって、それは当然のことであろう。もし自分が今、余儀なくも、あるいは偶然にすんでいる地球という星が絶対的なものではないとしたなら、人間の生きうる別の星において一から生きることになったとしても、まったく等価なのである。先に引用した健一の「人間だって、この星では、地球がそろそろおしまいになるころ、ぼつぼつ進化し始める位のもんでしょうね」というセリフの「人間だって」に注目すれば、地球の滅亡という事態を想定したにしても、なおママンゴ星では創世記的に生活していけるのだという認識があり、ここにうかがえる手塚の生命観が、健一とあやめをしてアダムとイヴになぞらえさせているのである。

この生命観には、もとより絶望も希望もなく、少し大げさにいえば、それらが同一地平に存立するようなところに手塚は立っているのだといえなくもない。そのようなものこそ、この作品『前世紀――ロスト・ワールド』にみられる手塚の〃ヒューマニズム〃なのであり、こういった絶望と希望とを同時的に抱えこんでしまっている乾いた人間への理解が、もうひとつの星におけるアダムとイヴを生みだすという確かな夢性にみちた作品世界を手塚につくらせた。一九四八年という時代性は、手塚のあのいらだちをくぐりぬけて、そのような夢性にみちた認識を可能にしたのである。

3

『前世紀』においては、相対化の〃思想〃は、ママンゴ星という星の存在によってあらわれるのであるが、三部作の次の作品『大都会――メトロポリス』(一九五〇年作品)においては、人造人間の存在がもたらす事態のうちに展開される。

『前世紀』において、人間以外の動物あるいは植物を人間化する作業が高度な人間世界の科学によって可能とされているという設定がみられたが、それに対し、『大都会』では、いわゆるロボット、人間が人工的につくりだした人間が、作品の中心におかれる。人間が自然を克服しようとして、高度な科学によってつぎつぎに自然界の現象に挑み、その関心と挑戦の対象を、もっとも人間にとって身近な、そして謎につつまれた、人間自身の生命の構造に向けたとき、人間が科学に賭けた可能性を生命の解明に向けることになるのは当然といえる。

科学のきりひらく未来について考え、それを作品化していくことで、手塚は、その生命の謎を解くことが人間にとっていったい何なのだろう、と問うているのである。手塚がどういう姿勢をとっているかといえば、作品『前世紀』が示したのは、手塚におけるオプチミスムとペシミスムとの同時的存在であったが、この『大都会』では、よりペシミスムに傾いている。作品中の一人物が語るように、生命の創造が「科学の最高芸術」でありながら、しかし、ほかならぬその〃最高芸術〃が「人間社会をさわがせ」る結果を招くというのは、どうしたわけであり、そのように作品化していくことは、どんなペシミスムに支えられた発言なのであろうか。相対化の〃思想〃がここにも関わってきているの

である。

作品は、ミッチイという人造人間をめぐって展開される。ミッチイは、科学が可能とした極限の水準をいく人造人間であって、ほとんどあらゆる点において人間そのものであり、しかもいくつかの人間を超える能力によって、人間以上の存在であるといっていい。誰しもが容易に想像できるように、このミッチイとは、手塚がのちにつくりだすロボット・鉄腕アトムとほぼ等しい人造人間とみなせる。このミッチイを、大科学陰謀団レッド党がその支配下におこうとし、レッド党を滅ぼすためにメトロポリスには、ヒゲオヤジをはじめ有名な探偵たちが集まり、やがて、レッド党地下本部ではロボットを大量生産し、それを酷使することで事業をすすめていることが明きらかになる。このロボットたち、かれらが、ミッチイの煽動によって反乱を起すことになって、作品展開はクライマックスに達する。

ロボットたちは、レッド党首領レッド公がいうように「人造苦力」「どれい」として働かされているのであり、そのロボットのひとりフイフイはヒゲオヤジに次のように語る――

「ワタシタチハ、セッカクウマレテキテモ……」「タダニンゲンニ、コキツカワレルダケデ、ナンノタノシミモアリマセン。ワタシハレッドコウヲウラミマス……」

このフイフイのセリフが明かすように、手塚は、ロボットを人間に奉仕するためのものとして人間の手によってつくりださせながら、そうしてつくりだされた当のロボットに人間と同じような欲望そして感情を賦与することで、逆に、どれい的に人間に奉仕することの苦痛をいわせている。ちょうど、作品『前世紀』において、ミイちゃんやもみじが人間の食欲の対象とされたことと、この事情は似通

っている。そのような人造人間の背理ともいえるものを、ミッチイもまた、別のかたちでだが背負ったといっていい。ミッチイの場合には、存在すると思っていた親が実は存在しない人間、つまり人造人間として自分があり、しかも、もともと人間に使役されるために自分が製造されたということを知るに及んで、人間への怒りと叛逆心をもやすのである。ミッチイは全ロボットの不満に怒りと叛逆の火をはなつ。

ロボットの人間に対するこうした叛乱という主題は、手塚ののちの作品にもしばしば登場する。しかし詳述はここでは避けるとしても、のちの作品におけるロボットの叛乱は、例えば、作品『鉄腕アトム』のシリーズにみられるように、アトムの人間への愛や人間性を善とする考えによってほとんど回避されることになるが、この作品『大都会』において、ミッチイに率いられてメトロポリスへ進撃を開始する全ロボット軍は、全人間への容赦ない叛逆をおしすすめようとする。ここで、もしミッチイたちの叛逆に理を認めるとするなら、とうぜんのこととして、すべての人間は抹殺されるべき存在となるのであり、わたしは、全人間を悪とすること、ここに相対化の〃思想〃がこめられていると思う。

いったいその〃悪〃とは何かといえば、単に道義的な善悪の範疇にあるものではなく、人間が生命の謎に挑んで、生命の創造を科学の力によって可能にしようとした、そのことにあるものといわなくてはならない。しかし人間が自然を超克しようとすることが〃悪〃であるのかどうか。手塚は、そのような問いを作品として提出しているといえるのである。この問いそのものに、わたしは、少しくペシミスチックな影をみる。そして、そのようなペシミスムに手塚を傾かせたものは、作品『前世紀』

について指摘できたと同じような手塚のきわめて自然的な人間についての認識である、といえる。つまり、人間が科学の可能性に賭けるということが人間性の自然的な姿であるからには、ミッチイたち人造人間のような背理を背負った運命のものをつくりだすことはとうぜんの成り行きといわざるをえない。

『大都会』は、そのようなペシミスムの影を濃くもちながら、ミッチイというきわめて精巧な、ということは、人間そのものであり人間を超える人造人間を可能とした、人工的な太陽の黒点が消滅することによって閉じられる。人造人間ミッチイは、その生誕から死滅まで、すべて人間の手によって操作されていたことになる。作品の初めの部分、一科学者が次のように発言するシーンが、作品の終末シーンとなって再び描かれる——

「いつかは、人間も、発達しすぎた科学のために、かえって自分をほろぼしてしまうのではないだろうか?」

ここでも、人間そのものの滅亡が未来的に語られ、手塚が、人間そのものを絶対的ではなく相対的な有期限的な生物とみなしていることが、明きらかにされている。そのことは、作品のおおまかな構造についても指摘できる。作品『大都会』においては、登場する人物たちは、大きくふたつの勢力にわけることができ、この二者の争いの中心点にいるのがミッチイであって、この第三者であるミッチイが、敵対する前二者をひとしなみに否定しようとするのである。この構造は、作品『前世紀』についてもみることが可能である。そこでは、ママンゴ星という争点をなす存在自体が、それをめぐって争う人間すべてのすまう地球を、当の人間そのものにとって相対的なものとしてしまうのである。この

作品構造は、いうまでもなく手塚の相対化の力によるのであって、とりわけ、作品『大都会』にあっては、敵対する二者つまりすべての人間を否定するところまで作品内部を動かしたものが、人間の頭脳の成果であると同時にさらなる人間の欲求をかきたてる可能性をもつ科学であるということは、この作品がうまれた一九五〇年という時代性を感じさせる。

なぜそのように手塚の作品を制作された年代の時代性に引きつけるのかは、単にわたし自身が少年の時をその時代性のなかで手塚の作品とともに開いていったからである以上に、手塚の作品がその時代性の刻印をはっきり示している、という作品そのもののありようだけにもよっている。いわば、そういった時代性を抜きにしては手塚の作品は成立しなかったのである。このことは、もっとはっきりと三部作の最後の作品『来るべき世界――ネクスト・ワールド』においてみることができる。

4

『来るべき世界――ネクスト・ワールド』(一九五一年作品)は、作品の場の設定において制作年代を直線的に反映していて、まず、スター国とウラン連邦という二大国の原子力開発競争、そのための核実験の影響が主軸となって作品展開がなされる。もちろん、こういった設定が一九五一年という時点での世界的状況をどれほど反映していたとしても、そのことがわたしのいう時代性の刻印であるとはただちにいえない。作品に刻印されあらわれる時代性というものが、そのように単なる状況の写し絵的要素であるなら、作家はなんら想像性をそこで自ら実現したとはいえず、作家であるゆえんの想像性の次元とは異なる時代状況解説者になってしまう。あえていえば、手塚の三部作がわたしのこ

の手塚治虫論の初まりに登場したことの意味も、そのことにあるといえ、時代性と作品との真の関わりが、作家手塚治虫のどういう想像力によって成立させられているか、そのありようをみとどける方向へとにかく歩み出そうということから始まったのである。

物語は、核爆発の影響によって、人間よりも進化した生物フウムーンが出現したことから始まる。人間が自認してきた、人間は地球上においてもっとも優秀な生物であるという優越性が、このフウムーンの登場によって、まったく否定にさらされ、人間が地球上においても相対的な生物でしかないという認識がまず作品を貫ぬいてしまうのである。しかも、そのフウムーンが、人間の開発した科学の最先端をゆく原子力によって登場したものであるという事態は、『大都会』における人造人間の叛乱と結びつく主題を、この『来るべき世界』においても成り立たせている。作者手塚治虫の認識を想定すれば、人間は、原子核の力に着目あるいは逢着することによって、ひとつの段階を越えつつあるのだということになるだろう。

そのことは、フウムーンにもっとも早く出くわした山田野博士の次のような叫びに端的にあらわれている。

「わしは、全世界にうったえるッ。人類の滅亡の時期がこくこくと近づいている！」「……今までのべたあの馬蹄島の生物の変化は何を物語るか……おお、それこそ……」「来るべき世界（ネクスト・ワールド）！　おお、この言葉こそ、なんとおそるべき意味をもっていることか。それは、人類の屈従の世界である。」

人類が、人類以上に進化した生物によって征服される、という恐怖、それに対してどのような超克の

方法を人類はとればいいのか。作品は、ついにその問いに答えることなく終る。いや、ただひとつの答えは二巻にわたるこの作品の展開のなかで形づくられていく。それは、人間どうしの争いをやめること、これである。この点において、手塚は手塚なりに、時代状況の作品への反映、つまり、二大国の核開発競争とそれから結果されてくる全面的壊滅に至る大戦争といったことに向かって答えようとはしているのである。だが、手塚〝リアリスト〟のそういった一面をわたしは評価しようとは思わない。先にも述べたように、そのような答えが有効であるにしても、それは作品の成立とはほとんど関係のない時事解説者の答えにすぎないからである。もしその答えが、真に作品にとって必要とされるものであるとするなら、それは、手塚がこの作品において示している科学と平和との関係という問題にかかわってのことである。その問題は、手塚が作品の肉質として抱えていることであり、そこにあって手塚は自らの作家精神あるいは思想を賭けているのである。

『来るべき世界』において、手塚が三部作の前二作におけると同じように、敵対する二者の人間たちをひとしなみに否定し相対的地位においやってしまう、もうひとつ別の存在を提出していることは、すでに明きらかであると思うが、そこには、前二作よりもいっそう徹底したペシミスムの影をうかがい知ることができる。たとえば、フウムーンが人間よりも進化した生物であることになんの善悪の価値も賦与していないことにも、それはうかがえる。この作品において〝悪〟としての前提のもとに描かれているものがあるすれば、地球における優越性をうしなったのちにも争う人間たちの醜悪さであろう。いわば、そのことを浮かび上らせるためにフウムーンは登場したのであって、そのフウムーン自体、正義でも、高い価値でもありはしない。フウムーンもまた、かつての人間のように、自分たち

がもっとも高等な生物であることを誇りとし、地球上の生物を自らの手で自由にできると思っている。しかし、それまでの人間の誇りが相対化されてしまったからには、もはやそのフウムーンの誇りも、まったく絶対性をもっていないようにみえる。フウムーンは、人間の科学利用のひとつの結果にしかすぎないのであり、その科学利用自体がただちに醜悪だと手塚は描いていない。人間が自らの頭脳によって開発していく科学の可能性は、なんら善でも悪でもなく、高い価値も低い価値ももっていず、欲求をもつ人間の自然性のあらわれにしかすぎないのである。こういった認識の全体そのものからうかがえるものは、乾いたペシミスムの影をまとった〃リアリスト〃手塚の姿である。

後編の「宇宙大暗黒編」に入って、人間とフウムーンとをさらに大きく規定してしまっている事態のありようが明らかになる。ある星の爆発によって生じたガスがじょじょに地球に迫りつつあり、もし地球がそのガスにつつまれれば全生物は窒息して死に絶えるだろうというのである。あと四四四日という限定付きの地球上の生物の状況というこの設定は、手塚のペシミストとしての一面を伝えており、手塚はなんらこの困難に対しての明解な超克あるいは解決の方法を示さない。事態を早く察知したフウムーンたちによって地球脱出の計画が着々とすすめられ、フウムーンは、地球上のあらゆる生物を選択して、自らの意図のもとに地球脱出行に連れていこうとする。一方、二大国の戦火によって壊滅していくなかを、人間たちは、自らも地球脱出計画を立て、人々はこの地球脱出の〃ノアの箱舟〃に乗りこもうとして争いをくりひろげる。『前世記』における健一のセリフにみられた手塚のいらだちは、ここでは、裸の人間の姿を感傷性におちいることなく見つづけるという乾いた〃リアリズム〃に変貌している。いわば時代は、すでにいらだちをも作家から奪い、作家はひたすら眼を見開い

ているしかなかったのである。
やがて地球最期の日がやってくる。〃リアリスト〃手塚の眼は、地球上に人間の築いたあらゆる営為の成果が、相対的な崩壊と死滅に至るさまを見つづけようとする。後篇一三八頁では、崩れる建物のなかでピアニストが最後の演奏を狂ったようにつづけ、山田野博士は語る――
「ああ人間のきづいた文化なんてものは、大自然の力が、たった数分のうちにけむりにしてしまうのだ」
この、人間のすぐれて人間的な営為である文化の壊滅に関する認識は、あるいは手塚の芸術論であるのかもしれない。人間が全的な精神力と知力と想像力との駆使によってきづいたものが、なお現実に対しては不可避的な敗北性にさらされざるをえないのだ、という認識は、手塚の科学と自然に対する、きわめて自然的な、つまり〃リアル〃な認識であり、わたしはそのところにある種のペシミスムをみるのである。いうまでもなく、これもまた「生命に対する科学的な、というよりは、きわめて自然的な認識」によってもたらされるものである。
文化に対すると同じように、平和についてもそのことは指摘できる。この作品『来るべき世界』は、手塚自身がまえがきで書いているように、明きらかに「平和」を主題としているのだが、前出の山田野博士の語るシーンにつづく二頁(一三九、一四〇頁)は、スター国とウラン連邦の二大国の代表が、くずれていく大地に立って、地球の最期にのぞみながら、二大国の争いが「バカなこと」だったと述べあい、地球の壊滅、「これが、われわれがのぞんでいたものだったんだ」「そうだ、まだおそくはない」と肩を抱きあう。そして、廃墟と化していき、やがてすべてが滅びようとしていくなかにあっ

て、こう叫ぶのである――

「平和だ、平和だ！　地球に戦争はなくなった！」

「人間バンザイ。世界の文化！　バンザァイ」

地球上のあらゆる人間的なものの崩壊と死滅がすなわち平和である、というこのパラドックスに至る手塚の作品展開が、一九五一年という時代性のもとになされたことの必然性、しかもあるペシミスムを背負った〝リアル〟な必然性は、誰しも認めるほかないであろう。つまり、その時代の世界相に照らしてみれば、どのように前提しようにも、前提するにたるどんな平和もなかったのである。たとえ〝みせかけの平和〟を前提として踏まえようとする、怠惰な、そしてきわめて現実追随的な逃避性の精神があったにしても、そのような〝平和〟すらなかったといえる。これは、手塚の〝リアリスト〟としての眼が、原子力という科学の一大局面にぶつかって見すえたこの時代の姿なのである。

わたしがここでとりあげた三部作は、こうして、時代性を感受することにおいて手塚が自らのものとした「自然的な認識」による相対化の〝思想〟に貫ぬかれて終っている。「ヒューマニズム」も「平和」も、そこでは、ある種のパラドックスにおちいる運命をもっており、手塚はそれをともかく引き受けようとしている。もちろん、作品『来るべき世界』についていえば、単に一直線に地球壊滅へ進まずに、あのガスが実は太陽系に近づいたときに、ただの酸素に変質してしまったという展開をつくりだして、人間の最期到来を回避している。しかし、それでもなお、手塚のあの人間を相対化する〝思想〟は消滅しないで、次のような山田野博士のことばとなって生き残りつづけるのである。

「いつかは、人間以上のものが、人間を征服する……これは、しぜんの法則です」

わたしが「生命に対する科学的な、というよりは、きわめて自然的な認識」とよんだものが、くっきりとここにある。そして、手塚は、この人間が征服されるという状況を克服するためには「人間どうしの争いをやめなければならない」と山田野博士にいわせるのだが、この〃平和共存〃の「平和」観こそが、廃墟から壊滅へと進むなかで「平和だ」と叫ばせたことの裏付けをなしていたのである。足がかりにしようにも存在しない「平和」、この「平和」のないことへの〃リアル〃な眼とは、つまりはそのような「平和」を見定めていた眼なのであって、このことは、この作品の制作された時代における手塚の作家としての裸形を示していると同時に、手塚の作家主体と時代性とがどのような関係をとりむすんでいたかをも証している。つまり、手塚は、破壊や破滅の当然すぎる時代相において、その時代相を「自然的な認識」の力によって受けとめていたことにおいてはひとりの〃リアリスト〃ではあった、と同時に、前提することの可能な「平和」がないというそのことに作家主体としてどう関わったのかを、〃平和共存〃の〃思想〃を語り出すことによってここでみせており、のちの作品は、じょじょにそれらのことを示していくのである。

ふたたび時代性についていえば、フウムーンを単なる架空のものとして終らせるのではなく、「自然的な認識」の水準で現実のものと考えうるような、そういう、いわば自然的な夢想が成り立ち、そこからどんな理想や思想でも自らの力によってくみとっていくことの可能な時代が、たしかにあったのである。そのような時代性と作家主体との関係が、手塚のその後の作品史において、手塚の作家としての栄光を保証するのかどうか、今は即断できない。（第一章、おわり。以下の各章は『漫画主義』に連載の予定）

（菊地浅次郎）

擬似近代を告発しえたか

白土三平論

マンガを、とくに劇画を論じるさいに、テーマを軸とし、プロットを追い、背景になっている状況と関連づけながら、登場人物の性格分析にいたり、そして作家の思想性を解析して悪いというものではもちろんない。当然そうあるべきでもあろうが、その手続きは、あくまで自明の前提として、マンガが、描かれた絵の一種としてある、いわば絵として描く、その行為それ自体に内構造化されている、知覚や認識に立脚せざるをえないはずである。マンガはまちがいもなく、文学でも戯曲でも、演劇でも映画でもないカテゴリーとしてマンガであったとすれば、われわれはマンガの劇性を論じて、描かれた絵としての劇感を無視するわけにはいかない。それはむろん逆に、絵としてのイメージ体験にだけ、マンガの劇性を封じこめるわけにはいかない、ということでもある。

というところに問題点をしぼりながら、白土三平の場合をいささか検討してみたい。数多い劇画の

なかでも、白土を論ずる場合が、きわだってマンガの視覚的な側面が無視され、主題やストーリー展開ばかりが重視されがちであるからである。白土マンガの場合、テーマやプロットがとりわけて重視されるのは、意味のないことではない。〈事〉を絵で述べる約束事としての物語マンガは、言葉として整序されうる因果の領域で完結を急ぐ気配が、最近の「カムイ伝」などにも見られるのであり、それは物語マンガ一般の力学でもあり、特性でもあるからである。しかし、であるなら、物語マンガは、マンガであることを自ら失うことによってしか、物語ることができないという自己矛盾の構造としてあるしかなくなるだろう。イメージを実体的に信奉することがわれわれにすでに不可能だとすれば、すなわち言語体系への不信を一つの前提とすることによって、われわれがマンガを体験しうるとすれば、物語マンガは、物語の完結性にでも、絵画の自立性においてでもなく、考察されねばならないだろう。その両者の対立と背反の緊張と飛躍のダイナミズムにこそ、むしろマンガとしてのドラマトルギーがかろうじて保証されていると見るべきではないだろうか、とぼくは思う。

そこでまずぼくは白土マンガのドラマトルギーを、とりあえずもっとも直接的に、彼自身の筆による作画の具体例から問題にしてみることにしたい。『忍法秘話』の中から、任意の一点、またその中の数コマをひろってみることにしよう。

たとえば、第一四巻の「羽衣」第二部に、吹雪という名の女が、敵に追いつめられて、断崖から飛びおりる場面がある。受け手の眼は、まず正面斜め上にある。崖の画き方、着衣の描線、画面上方右隅を斜めに切り、中央やや右寄り、中心よりわずかに下方にずらした構図は、画面を左手から横切って吹く強風にあふられながら飛びおりた、緊迫した動勢を巧妙に描写している。

そしてすぐつぎのコマは、この吹雪を見下ろす男の、びっくりした顔のアップである。受け手の位置は、前のコマと同じく観察者の立場であり、視線だけが、上の男に向けられる。しかしすぐつぎの瞬間には、その視線は、男の視線に重ねられ、地上にたたきつけられたであろう吹雪の姿態を予想する。だが、コマの連動は、そうした受け手の心的な動勢を、すばやくそらす。つづくコマは、絵ではなく説明文で、またそのつぎも、吹雪が飛びおりた断崖のある連山の遠景と、その前方に小さく描かれた、村人たちのシルエットだけのコマなのである。やがて農夫たちの下半身だけが近づき、さらに顔だけのアップがあって、「おっ！」と言わせた後の六コマ目で、やっと地上にくずれ倒れている吹雪の姿が現れる順序である。

とくに連山を描いた絵などに見られるような、ペンの筆勢にのせ、ハーフトーンを使った画面は、手描きの痕跡を残して、なまなましい具体感を訴えようとする。描法は自然主義的写実主義といえようが、誇張と省略を特徴とするマンガとしては、きわだってリアリスチックである。白土の絵の、筆触を残した写実主義的描法は、白土マンガのテーマやストーリー展開を、すなわち対立と緊張をはらんだドラマトルギーを、そのもっとも深い位相で支えているものだと思える。こういいかえてもいい。白土は、このような描法によってこそ、時代物のマンガを、とくに強い意志による力の対立、剛直な性格の描出、はげしい行動を基軸とする、男性的なテーマやストーリー展開を選びえているのである。

白土の場合、まず絵の構図が、動感をあらわす三角形型であることがじつに多い。水平・正面からの構図は、動的なコマとコマとの間に配置され、適当な休止の間となっている。マンガの絵では、吹き出しの処理がきわめて重要な役割を持っている。いうまでもなく吹き出しも絵の欠かせぬ一部であ

り、吹き出しを使用しない場合には、文字もまた、単に読まれるではなく、微妙に〈見〉られている。吹き出しの形体や文字を、フレームとの関係で、巧みに使いわける描法が、手塚治虫や石森章太郎の作品にしばしば見られる。手塚や石森の描線は、無機的で表情がなく、いわば図形としての、囲む線である。それは吹き出しやフレームの線とほとんど変らぬ線の相であり、それが吹き出しやフレームと、人物や風景の形象とを、全体として一つの画面に構成しうる想像力の運動をもたらしているのだと思う。手塚や石森が、吹き出しの形体や字体を、自由に駆使できるのも、そのような線の相にうかがえる、〈想像力の質〉にもとづくものだろう。

そのような意味でなら、白土は、吹き出しやフレームの使い方がうまいとはいえない。白土の線は、先述したように、有機的で表情に富んでおり、吹き出しやフレームあるいは活字と異質なものである。したがって白土の絵では、フレームは絵画を限定し、吹き出しはいわば括弧の役割を果し、文字は、見るものではなく、読む位相にふみとどまっている。『忍法秘話』などでも、頁六コマの正方形の画面がむしろくどいくらいに使われており、そうでない場合でも、吹き出しもふくめて、画面はすべて長方形のフレームの中に収められている。そのようなコマの展開は、いってみれば非連続的な連続であり、紙芝居的である。

白土の絵は、その筆触、描法からいって、自然主義的であると述べた。日本のマンガは、和筆による戯画の伝統的な手法を生かして、昭和の初期までは、自然主義的な方法論をそのまま伝承していた。ということは、方法的にばかりではなく、同時に、自然と安定的に調和しあえる、古典的な人間観を、すっぽりその基底で温存してきたことでもある。与えられた自然を、与えられた秩序、形姿において

肯定的に受容し、その法則性を信じてこれにもたれかかり、もたれかかることで、人間的苦悩から超脱しうるとするような、楽天性がその原点である。それは当然ながら、人事、社会にたいする自己完結的な観照者の視座を準備し、それがまたすぐれた悟得として迎えられたりした。

このような方法論やそれと不可分な人間観が、輸入された西欧近代的な倫理感、合理意識でまぶされるとき、素朴な自然主義者の眼は、ついに深く鋭いドキュメンタリストやシュルリアリストの眼にきたえかえされることなく、微温的なヒューマニズムの糖衣にくるまれて、安易なロマンティシズムに堕していくのである。事実を事実として対象視するのではなく、そこに人間的な情緒や美感をこめて、抵抗なくなれあおうとする姿勢は、ヨーロッパ近代の、らん熟期における観念的な理想主義ないし浪漫主義の尾をひきずって、いつか現実の虚構性あるいは幻想の具体性を直視ないし触知しえぬ良識性、超俗性をはぐくむ。

たとえば、白土マンガの残酷さがよくいわれる。ひとつの例として、『ガロ』一九六七年四月号「カムイ伝」から、キクの死亡情景をとってみよう。

キクは、昔の流刑者の娘で、かくれキリシタンである。彼女は善意、純心な娘で、強固な意志と果断な実行力をあわせ持っていた――もっとも、白土マンガの登場人物たちは、よくもわるくも、ほとんどすべて強固な意志と、決然たる実行力に富んだキャラクターなのだが――。悪目付軍太夫の奸計によって、踏み絵をさせられ、さんざん痛めつけられた末、助け出されて漁夫の恋人クシロのいる離れ小島に連れもどされる。しかし目付に痛めつけられた疲労が原因で、ついに病死してしまうのである。白土は、死亡するまでのキクを、ほとんど完璧なキリスト者として描き出している。気高く、や

さしく、そして強いキクの死体を、これまた純情で、熱血漢の、しかし無知のクシロは、いっかな葬ろうとしない。彼女を手放すことが、できないのだ。離れ小島の洞窟で、キクの死体は、カニたちにむしばまれ、野ネズミに襲われ、そしてくされはてていく。キクがどんなに善良な娘で、けいけんなキリスト者であっても、純情なクシロがどのように悲しみ、泣こうとも、自然の法則に逆うことはできないのだという冷厳な現実法則が、これでもか、とばかりに描き抜かれている。生前の、憂愁をたたえたキクのおだやかな死顔に、髪を乱して這いよるカニの描写は、たしかにすさまじい。ついにキクの死を認識しようとしないクシロの眼前にさらされるのは、蓆の下の、腐乱して半分白骨化した物体キクなのである。

読者はこの時、雑誌の表紙にもあった、うつろな眼孔をみせて、右手をさしのべるようにしている焼死体の絵を、想起するかも知れない。これは役人によって焼き殺された、やはりかくれキリシタンの男の死体の図で、本文中にも出てくるものであるが、キクの死体の場面と、この表紙の絵とのダブル・イメージは、人間の自然性と非自然性について、子どもである読者に、強烈な印象を残さずにはおかないだろう。

このような情景は、従来けっして描かれることはなかった。たとえ動物仲間の場合でも、お互に殺しあうシーン、とくに子どもたちの夢をたくしうる小動物たちが、猛獣たちの餌食になるところは、絶対に写さないという態度を誇りにした似而非ドキュメンタリストのように、マンガもこの種の描写を一切さけた。白土は、そのような暗黙の約束事を容赦なく破って、現実を、自然のきびしさ、人間の非力、生命の有限さのままに描き出した。

このような時、自然主義的写実主義の描法は、すぐれて説得的である。自然と人間の、そしてまた人間も自然の一部でしかないことの生成流転が、対立と矛盾を動力とする運動行程として、行為を支える深い情念をつつみとりながら劇化されていく。白土は、的確に対象を描きとろうとすればするほど、運動の実相をあばかざるをえない。

白土が、自然の抗しがたい偉力を認めるのは、人間がその力の前で、一方的に従属させられるものとしてではない。自然と戦いながら、なお人間自身も、自然の被造物のひとつでしかないとするような、そのような矛盾をはらんだ、運動過程的存在である人間の、生きることのきびしさの理由としてであり、いいかえれば自然が偉大であればあるほど、人間の生き方も、きびしくならざるをえないのだ、として捉えられていると思う。自然の中に、人間の生を予定調和的に埋没させてしまうのではなく、また自然に対立する人間の力を楽天的に過信するのでもなく、対立させながら順応させていくといったアプローチを読みとることができる。

白土のこのような自然・人間観とかれの描法とが、照応した関係にあると見なすことは無理ではない。白土は、このような姿勢によってこそ、観照者的な悟得からも、同時に、古典的、感傷的なヒューマニズムからも離脱しえている。すなわち日本のマンガの伝承が、いつか落ちこんでいったワビ・サビ的な心境領域からも、また近代の日本の子どもマンガが、意識的に導入したと思われる児童善導主義的な人間像からも、自分をひきはなしえたと思われる。

白土の描法は、けっして新しいものではない。絵画的方法論からいえば、およそ現代的ではない。しかしそのことがかえって、マンガにおける疑似近代を超克しうる契機たりえた、とも考えられるの

である。

いうまでもないことだが、技法もまた、想像力そのものと無関係ではない。描くという行為を展開軸とする絵画の思想性とは、言葉によって、いわば意識の脈絡を因果的に追う形での言葉の態様としてではなく、それを行為によって、独自に形象化し、対象化する手続きの中にひそむ、情念をはらんだ存在感そのものの運動性としてある。いいかえれば思想性とは、創造的といってもいいような想像力を具体化するテコというか、そのダイナミズムそのものともいえ、何を、どう描いたか、ということそのこと自体と直ちにイコールではない。何を、どう描いたか、ということが、描き方とともに、描くこととして包括的に捉えかえされねばならず、その地平でしか作業の思想性は問題にならないと思う。

白土が、歴史物、とくに忍者物を得意としており、またつねに忍者を歴史的、社会的な存在として情況の中に関係づけ、全体的な運動を体現する形で描出しようとしているのも、先述した描法、人間観と対応せしめたとき、はじめて表現の問題として、思想性として論じうるのではないだろうか。そしていうまでもないことだが、現代物、すなわち今日の時代に生きる主人公や、二〇世紀の事件を描かないからといって、今日を描いていないことにはならないのである。逆に現代物を描いたからといって、その作家の思想性が直ちに現代のものであろう保証は、どこにもない。

ぼくは、小著『マンガ芸術論』（富士書院）で、白土の劇画についてつぎの六点を指摘した。

第一は、白土には、今日の現実を手応えのあるものとして感じとりたいという願望と、感じとりにくいという憤りとがダブってあると思えること。

第二には、そのような白土の現実感が、力への信頼と自己破産に暗示されている、ということ。
第三には、意外なほどに単純な、力と力との拮抗、対立、親和などのエピソードを、立体的、多層的につみあげていく白土の劇構成は、白土の現実感と、未完結で、連続的な行為の一回性、多義性への不条理感で裏づけられていること。
第四は、白土の劇画では、正義もまた相対化されており、意味や価値は、行為の効用で計られていること。
第五は、人間の個性は、白土のドラマトルギーを支えきるものではなく、白土の描く人物たちは、剛直さによってつらぬかれていること。
そして第六には、白土の劇画では、狂気が重要な意味をもっていること。すなわち現代の非合理感と深くつながる、絶望と憤怒が、ドラマトルギーの重大なポイントのひとつになっていること、などである。

これらは総じていえば、白土の中には、抗しがたい自然こそがついに人間の味方であり、抗しうる諸制度は、つねに変革されるべきものであるとするような、土着的な人間の焦燥と矛盾とがある。それは歴史の近代へと歩み進む制度が、人間の自然性を収奪し、圧殺する暴力の装置として構造化していく過程として捉えられていくところに、よく見られる。個として、共同体を不可分に構成していくのではなく、私的な所有を通じて、いやおうもなく個＝共同体の構造が崩壊させられていき、私人のカテゴリーに、個を封じこんでいく手続きの論理としてある制度の近代化は、不断に変革さるべき対象なのである。

制度的に被支配者の位置におとしめられた人たちが、与えられてある体制を、対立すべき人工の自然として受けとり、天然の自然の法則性を背負って、力による組織化への努力をかき立てねばならず、失われた共同体＝個と、限定され、無化されようとする私との矛盾にあえぐのも、すぐれて歴史の近代への疑惑だと思える。白土の自然主義的な描法のベースもまた、そうしたところに求められるのではないか、と思う。白土が現代の戦争をにくむのも、当然すぎるほどのことである。それは単なる人間主義からではない。

ぼくは白土マンガのテーマやプロットについてだけ論じて、白土を階級闘争の旗手のようにのみ持ち上げることに同意できない。白土の中に、ブニュエルに通じるような「怪物幻想」を指摘したのは、文学者渋沢龍彦だったが、そのような指摘にも見られるような白土の想念にもまた、疑似近代を告発するものとしての作家の思想性を読みとるべきだろうと思う。

今まで述べてきたような白土の想像力が、方法意識化されるきっかけとなったものは、おそらく「シートン動物記」によってではなかろうか。「シートン動物記」を読み、マンガ化することによって、白土は、動物の生きることのきびしさを、自然との対立、順応や、力の必要性などとして学び、制度の人工性、すなわち自然の人間性＝人間の自然性の歪曲に着目することになったのではなかろうかと推察する。六四年に上下二巻にわけて発刊された『灰色熊の伝記』（青林堂）に見られるものは、ほとんど白土の自然観や生命力への信頼を写してあまりあるといえよう。「シートン動物記」は、六一年度に、「赤目」とともに描かれているが、この三作を、白土の作品系列の中で、転機を示すもの

として注目したいのも、以上のような理由からである。

こうして白土は、暴力によって裏うちされた制度による支配層と、そこからはみ出し、変革へと向わざるをえない被支配層のドラマを、終りないものとして描いた。ユートピアを求めて、ではなく、力によって対立し、行動せざるをえない情勢を、その原因が結果となり、結果が原因となる運動のドラマとして物語るのだ。とりわけてそれが、私人としてのホンネと、個人としてのタテマエとの矛盾を、さらけ出すさまにひきつけられて語られるとき、ぼくらはおそらくぼくらの内なる歴史を自ら痛撃せねばならないもののようにも読みとる。それは共同体そのものと不可分に形成される個の総体が分断され、疎外された骸としての私人を自覚的につきつけるからだ。そしてまた同時に、そうした私人のレベルから総反撃する以外、なにごとも始まらないことを今さら確認させるからである。逆にいえば、だからもし私的な怨念と行為に、歴史のドラマを深く投映できなかったなら、物語は、物語として終ってしまう。

白土が以上みてきたような描法に立つかぎり、彼のドラマは、いっそう壮大に、終りなくつづくはずなのである。なぜなら人間が歴史を創り、明日の未知をわれわれの手にとりもどそうとする行為への、限りない情念を持ちつづけるならば、エピソードはいっさいのエピソードとつながり、過去は今日とだぶって、古い事実を、その多様な意味と価値とにおいて新しく特殊化し、同時に一般化するからである。われわれの幻想は、その自由な飛翔力によってかぎりなく永遠と絶対を求めながら、つねに原点に回遊するものであり、であればこそ行為の原動力にもなりうるのだろう。

しかし白土マンガについて、一抹の不安が残らないわけではない。彼が描くという行為そのものに内蔵されるイメージと言語との避けがたい不条理性につくことを失うならば、マンガとしてのドラマトルギーは、たちまちイメージの実体的な信奉にもとづく言葉の図解として、活力をなくすだろうという点である。言語の失権が時代の思想性として問われているとき、白土マンガの今後にはかなりの困難が予測されるはずである。なぜなら自然主義的な描法は、本来イメージとオブジェとのあるたしかな照応関係を前提にすることなしには成立せず、その照応関係の不確かさこそまた、言語の失権と呼ばれるものにほかならなかったからである。とすればいたずらにイメージの遊戯に堕したモダニズムをさけえた白土は、その同じ描法によって、時代の知覚を今一歩超えうるためにも、決定的に描くことの不可能性の水準に降りてみねばならないだろうはずである。

（石子順造）

創造意識と反戦ヒューマニズム

石森章太郎論

1

子どもマンガ、それも商業雑誌の世界に石森章太郎が登場してきたのは、一九五〇年代の中頃らしいから、すでに十年以上をかきつづけてきたことになる。衆知のように子どもマンガの第一線に十年間の実績をつくることさえ、この世界では至難と云われている。理由は簡単である。子どもマンガの送り手としてのおとなが、受け手としての子どものアクチュアリティにソッポを向かれてしまうからだ。この現象は、送り手の技術や保護者意識とはあまり関係なく、子どもが常に自立して保有する想像力との落差という形で顕在化する。幾多の子どもマンガの送り手が子どもたちに支持される一時期をもちながら多くの場合消えてゆく運命にあるのは、このためなのだ。

その意味では石森の持続性は高く評価できるのだが、それが、単に作画上のテクニックの完成の道程として理解され、それが現在の石森のプラス価として認められるのは正しくない。彼の持続性を例えば手塚治虫のそれと単純に対比させることは出来ないかもしれないけれども、そこには、手塚が、かつてマンガ排撃運動の槍玉にのぼりそうになったころに堅持した他動的に規定された状況に対する拮抗意志、といった意味の自立性が石森の場合にも存在することを評価しなければならぬように思う。もちろん個々のマンガ家にあっては他動的にも自動的にもそのような状況を認識しえないままに、むしろ己れのマンガ表現の世界に固執しつつそこへもぐりこむことによって、読者の支持を失っていくのが典型であろう。子どもマンガは、作者が読者から想像力の自由を奪取するための格闘状況を自ら創出したものでなければ、永続的記憶を獲得することは不可能なのである。

石森は一九六〇年当時、或る評論家に次のように語っている。

「このごろようやく、子どもたちがわたしのマンガを理解できるようになったらしい……」「わたしは、子どもが好きじゃありません。だからとても子どものために仕事をするなんて気になれない。マンガを書くのは自分がほんとうにやりたい仕事の金を作るためですよ」「マンガをよくするためには、自分のいいたいことをいうことです。編集者がなんといおうと」(いずれも一九六〇年一〇月の「日本読書新聞」)

もしこれらの言葉が真実であったとすれば、彼が当時、最も有能な子どもマンガの画き手であり、子どももまた彼を支持したであろうことは容易に想像できるのである。子どもマンガが、ものわかりのよい素直な子どもを育成すべく作られるとすれば、子どもにとって、これくらい退屈なものはある

まい。「生きる」ことの最大の目的が、庭のあるマイホームの所有であり、革命のための銃の所有をさえ否定するおとなたちにとって、ものわかりのよい子ども像がどんなものかは、あまりにも明確である。むしろ、そこでは子どもマンガの送り手は、子どもたちに個々の銃をとらせる必要があるのではないのか、もっと厚顔無恥にマンガをかくべきではないのか、を自省する必要があろう。石森が「子どもが好きじゃない」と云うことこそ賞讃することはできても非難すべきことではなかった。

すぐれた子どもマンガが、読者の日常意識を突き破る構造をもつためには、マンガ家の保護者面など有害以外のなにものでもない。子どもにとってアクチュアルな興味をよびおこす作家の想像力は、子どもへの期待などという形では絶対に体現されはしない。後で述べるように、理由があってもう一度言わなければならないが、もし前出の石森の言葉が真実であったとしたら、彼はまさに泰平ムードの一九六〇年代に生きなければならない子どもたちにとってわずかに残された可能性のひとつだったといえたのである。

石森をインタビューした、ある児童文学者は次のようにも書いている。「わたしたちはこの有能なマンガ家が子どもたちの前から姿を消さぬよう、闘いを組まなければいけないと思っている。現状では子どものための仕事はあまりにもむなしすぎる」と。

2

これは想像だが、石森章太郎は一九六〇年代の後半に入るや、かつてない情念をこめて一つの長編マンガを書きついでいった思われる。彼は、秋田書店のサンデーコミックス版『サイボーグ009』

の扉に次のように書いている。

「世界中の人々の『平和』への祈りを横目に、今日もどこかで銃声が轟き、血が流れ、人が死んでいる。そして、その音を聞き、その血をなめ、死体をくらって、益々肥満していくやつら——武器を造って売りさばく死の商人たち——。ぼくはそいつらをやっつけるためにサイボーグ(改造人間)009とその八人の仲間を創った。」

俗流知識人から見た現在の子ども向き雑誌が右翼的であるとすれば、この石森の自負はまことに左翼的である、といってもよかろう。反体制を自認することに象徴される、いわゆる知識人がもつ思想的幻想性からいっても、これはまさしく象徴的に左翼的である。実際にいえば、このような〃平和への祈り〃は単なる平和理念へのロマンチシズムにすぎないのだし、いわば不可視の出口を求めて蠕動する弱々しい思想にすぎぬことは石森自身も気がついてよいはずである。だが石森に現在の情況を思想的にもっと深く耐えてもらいたいことと、彼のマンガに期待したいことは本質的にやや異なっている。問題になるのは彼が「子どものために仕事をする気になれない」と言った事実と現在の心情的な変容の部分についてなのである。石森のいうように、死の商人たちを「やっつけるためにサイボーグ009」をつくったことは本当だろう。だが、彼が子どもマンガをメシの種にしている以上は、彼自身のカタルシスと同時に彼自身の平和理念を拘束しているロマンチシズムが「子どものためにも」という心情をつくり上げてしまっているのではないのか。子ども向き商業雑誌といういささか微温湯的な世界で育ってきた石森が、かつて言った「マンガをよくするためには、自分のいいたいことをいうこと」だ、という言葉は、いまや商業雑誌の編集者の甘っちょろい保護者意識と抵触する危険すら

もち得なくなっている。「世界平和を乱す黒い幽霊との戦い」における石森自身と編集者の甘い心情とがいかに一致しているかは、雑誌のアオリ文句を見ても明らかである。サイボーク009の最期の戦いを描いた『少年マガジン』に連載された物語は、「世界平和をみだす黒い幽霊と、九人の戦士の大決戦！」「009は九人めのサイボーグだ！八人のなかまとともに、地球上から戦争をなくすために大かつやく！」というアジで毎週つづけられた。

子どもマンガの送り手＝おとなである石森と編集者が精一杯の良心をマンガ創造につぎこんでいるとは私も思ってはいない。しかし、反戦をアジる彼らの心情の底には、己れの言動への微かな自己合理化が、〃良心〃という名で全く存在していないとは云えないのではないか。だが、この〃良心〃こそがクセ者なのだ。かつての石森がこの〃良心〃を編集者から収奪していたがゆえに子どもたちに支持され、〃良心〃を保有しているがゆえに、いま第一級の支持が得られなくなっている現実も彼らは受けとめなければならないであろう。いまの「009」に即していえば問題はより明確に補足しうるはずである。石森がサイボーグ九人の戦士を創り、それを編集者が支持したうらには、彼らの思想的課題としての「戦争と平和」の理念が存在していたであろうことはほぼ間違いない。いまさら誰に言われるまでもなく、眼前の情況は、わたしたちを戦闘的な変革の意思だけではとても生きてはゆけなくさせている。そのなかで平和的な日常を非平和的に生きることは屈辱的に辛いことである。しかし、また戦争的な日常を生きることも現実には困難以外のなにものでもない。いってみれば、わたしたちがこの情況を耐えつづける以外に生き方はないはずであり、そこにはロマンチシズムなどによって日常を可避的に生きること自体が幻想以外のなにものでもない情況しか私たちには残されてはいない。

彼らが陥った〃良心〃とは、この一見強制的な暗い平和をヒューマニズムなどいう安易な心情で脱出を図ろうとしたところにその出発点があったといえる。彼らの「戦争と平和」は、情況が戦争態と平和態のどちらか一方であるはずだ、とする公式的な情況認識にあったことはたしかであった。彼らの平和でないという現状認識からは戦争という現状認識が生じるほかはなく、平和でないのなら戦争を止めさせる、というより戦争時という現実認識をもてる子どもを創らなければならないというわけである。

いったい子どもが「戦争と平和」をおとなが考えるような現状認識で抱えるものなのかどうか。石森は、この点を、まず誤解しているといってもよい。子どもにとっておとなのいう「戦争と平和」は、その実感性においても、その幻想性においても彼らの想像力の世界とは全く無縁である。彼らがフィクションとしての戦争物を、右翼的であろうと、左翼的であろうと「カッコイイ」という実感によって把握の対象とするとき、その認識の精度は、ある意味からは、十五年戦争が不正義の戦いであるがゆえに批判の対象となる、とするような左翼インテリよりは、革命的に正しいと云えるのである。

3

さて、少し横道にそれた。石森章太郎に話を戻さねばならない。前章では、若干、最近の石森の創造意識の甘さを指摘しなければならなかった。しかし、なお彼は現在の子どもマンガの書き手のなかでは図抜けた力量を保有していることを私は認める。技術的な卓越性を加えて、彼がもつマンガへの意欲も高く評価できるものである。石森について一致した意見としては、この技術性と彼の心情的な

ものの表出であるロマンチシズムがよく聞かれる。石森の場合この二つの要素を、白土三平や水木しげるのそれのように、作家の内部世界の基底ふかく沈んだあの不条理な歪みといったものを構造の方法論としていないことが特徴的であり、恐らくこのことは、彼が子どもマンガについて偽悪的な物言いをすることと無関係ではない。彼の子どもマンガがこれまで、本格的な批評の対象にならなかった理由は、この二つの要素を作家の内部とはかかわりのない地点で生み出し得ると考えてきた大方の意識の貧しさに原因している。力量があるのだから石森章太郎はいまに代表作を生むにちがいないという幻想がそれである。石森の資質はあらゆる面で、これまでの作品以下でも以上でもない。

一九六七年二月に刊行された『竜神沼』（サン・コミックス）は、かつて少女雑誌に掲載された五つの作品を収めたものだ。このアンソロジイは石森をして「ぼくの今までに出版した十数冊の新書版ものの中でも、特に好きな一冊になりそうです。」と言わしめているほどのものである。それは若き石森章太郎が本当にやりたいものを描いた、という記念碑的な重みを彼自身が、これらの作品に感じているからであろう。たしかに、この五つの作品には、現在の石森がすでに失なっている豊じゅんな情念が感じられる。と言ってしまえば実は簡単なのだが、過去の作品に存在していたものが、現在ないからと云うだけで作品評価を完了するだけなら問題は簡単である。かつて存在したものが作品評価の上でどのような役割を果たし、かつそれが子どもマンガにおいてどのような意味をもっていたかを考える必要がないだろうか。

このアンソロジイに収められた「竜神沼」「金色の目の少女」「雪おんな」「昨日はもうこない、だが明日もまた」「きりと、ばらと、ほしと」のなかでは表題の「竜神沼」が最もすぐれている。当

時も今も、少女マンガは相変らず「どうしても梨佐は夏子おばさんをすきになれません。ほんとうの母ともしらず、三千代をしたう梨佐はこれからどうするのでしょう」であり、そうでなければ「〝白い十字架〟の男の子って、なんだかロマンチック……、マリはうれしくなりました」というなんともいえない言葉と絵のハンランが見られる。こんな中に登場した「竜神沼」は、石森が述懐するように「こうしてそれまでタブーとされていたスリラーもの、SF・ラブ・ロマンスといったマンガが誕生したのですが、正直いってこれらの試みに余り成功したとはいえ」なかったようである。「竜神沼」を見るかぎり、それは石森が想像するように彼自身の力量のせいではないことは明らかである。現在ではあえて技巧的ともいってよい石森の作画上の技術のホウ芽が「竜神沼」にはすでに存在している。ロングからショートに、ショートからミディアムへ、さらにミディアムからショートに、そしてさらにロングへと変転する各カットは、石森の心象世界に、あたかも現実の画面の他にもう一つの現実を読者にひき出させるかのような有効性を与えている。もちろん、そこには石森が描こうとする世界を固有のイメージとして表現できるだけの作画技術が備わっているからである。また現在の卓越したフレイムの構成や視点の移動なども、すでにかなり鋭く駆使されている。これらの映画の構造形式を借りた技法は手塚治虫の援用によってマンガを一大進歩させたものだが、対象をフレイムで切りとることによるイメージづくりにかけて、いまのマンガ作家のなかでは恐らく石森の右に出るものはいないと思われる。

たとえば「竜神沼」のなかに竜神祭りの夜の描写がある。祭りでにぎわう人々の影、闇にうかぶ提灯のほのお、そして花火、これらを石森はあらゆる技術を駆使して懸命に描いてゆく。コマの間をつ

などというより断絶させることによってダイナミズムを高めようと試みるフレイム構成や視点移動の方法は、ここでは単なる形式的な画面の変化からはとうてい感じとることのできない鮮烈なイメージの伝達を可能にしている。だが、この積極的なイメージ作りをさらに鋭いものとする必要がなかっただろうかという疑問もまた「竜神沼」は抱かせるのである。この作品の主題＝竜神の美少女に対する祭りの状況の対応は、いまの仮定が否定されるかぎり、より暗いロマンチシズムの表出に成功したと思われるのである。つまり、そこでは石森の懸命さにもかかわらず、いい換えれば彼の想像力のなかの主題をより先験的に表現しようと試みたにもかかわらず、イメージそれ自体の説明への固執がうかがわれ、総体的には読者にやや粗雑な形で石森美学を提出したにとどまったようにみえる。もちろん石森は、その後いくつかの短篇作品において、これらの先験性をバック・データとして「部分的」には「竜神沼」をしのぐものを生み出してはいる。

いま述べた石森の先験性とは、必ずしも表面的な個々の技術を指すわけではない。「竜神沼」というアンソロジイに収められた作品にしても、「幽霊船」などの初期作品からみれば描法自体が相対的に完成されているものであってみれば、石森の先験性は、むしろ彼自身の内的心情の発見として評価されるべきものであるのかもしれないのである。石森の内的心情が、いわば暗いロマンチシズムといったものを媒介とする豊富な想像力の発見に根源を有するとすると、彼の作品に現れる情緒は常識的な技法や古典的な意味での幻想性に依拠しては描けぬはずのものなのだ。その意味においてはじめて彼の先験的な技法は、単なる描写力によって読者に幻想性を与えるわけでもなければ、即自的なセンチメンタリズムによって感情移入を試みるものでない真の能動性を、読者の内部に獲得することが

できることになる。たとえば彼が常識的なフレイミングを用い、きわめて観念的な幻想を描いたとすると、そこにいかなるはげしいイメージが存在していたとしても、想像力の発動によってのみ可能な彼の情緒の世界は何ら説得力をもち得ないであろう。石森に対する大方の評価がロマンティックなテクニシアンであることでは一致していると思われるが、それが彼の真価と見るかぎり間違っているといわざるをえないのである。単に彼が戦後のストーリーマンガを手塚治虫などの最も先進的な部分を継承することによって前進させてきたことにだけ石森の功績があり力量があるわけではない。

たとえば高山英男は「石森章太郎は霧が好きだ。こまかいもやのなかに木の梢や少年のシルエットがおぼろに浮ぶ画面が出てくれば、まず石森の作品だとおもってまちがいはない。」そして「霧は石森章太郎においては、現代の合理主義が見失いつつある、神秘の世界、幻想の世界を象徴するシンボルでもあるようだ。」という。だが、私の考えでは、石森の作品のなかで高山のいう「霧や森や沼」そして更に雪や風が効果として使われている画面は石森の本質と最も隔絶した地点でしか存在意義を認められないものである。高山の評価は恐らく圧倒的な支持を予測できるものだが、私は、石森とマンガに対するこのような俗論を子どもたちと共に、激しい反対と侮蔑によって否定の対象とするつもりでいる。現代が人間疎外の時代であるからこそ、子どもは心のふるさとでもいうべきリリシズムの世界にひかれるという論理こそ、いままで私たちが多くの児童文化の送り手に見てきた最大のガンではなかったろうか。

子どもたちが現代に生きる場所をみずから発見するためには、目をそむけることによってそこから逃れることのできるような甘ったれたイメージを拒絶できる力を武器として保有しなければならな

い。わたしが石森のマンガに感じる、それに対する挑戦者としての可能性もそこにあり、安易な情緒を捨てきれない彼のマンガがもつ否定的側面もそこにある。

4

私は、いま石森章太郎は戦闘マンガにおいて最もその力量を発揮できるのではないかと思っている。戦闘マンガというジャンルがない以上、「戦い」は国家間のレベルのものから、個人の間のそれまでを広範に包含したものでかまわないだろう。断わっておくが、私は、なにも佐野美津男のように、水木しげるの十五年戦争に取材したマンガを「反戦マンガ」と評価するような意味で、石森に期待するのでは絶対にない。水木の戦争マンガには一篇たりとも、歴史としての戦争体験に対して主体的責任の問題としてそれを語る、いわゆる戦争体験論はない。強いていえば水木個人のルサンチマンとナルシシズムは作品に色濃く存在する。しかし、だからといって水木の戦争マンガを反戦あるいは好戦ときめつけて評価をおわることは全く不当である。この点についてなら、石子順造の「水木の二百冊余におよぶ作品群の中には、一連の戦記物があり、それらには聖戦の必勝を信じて疑わなかった庶民の、にがにがしい記憶がある。だが同時にそのような幻想が、いまだ幻想として触知されなかった時代の、ある充実感のようなものへの懐旧が重ねられている」という指摘が正当であろう。また私も、石森自身に思想的な意味で戦争体験論を語ってもらおうなどとは考えていない。

石森が描かねばならないと思われる戦闘マンガは、あるいは彼我の敵対的拮抗を暴力の発現として描くものでなくてもかまわないのである。ただし個々の戦闘は必然的に敵に対してアクチュアルな衝

撃の連続で対抗するものでなければならない。その場合〃敵〃とはなにか、それが石森章太郎に課す最大のテーマとなるだろう。私は〃敵〃を誤認してしまった惜しい作品として「サイボーグ009」を挙げる。

「サイボーグ009」が単なるSFもどきの戦争ものと一線を画すものであることは間違いない。第一、石森はSFマンガ家では決してないし、「サイボーグ009」がステロタイプ化した子どもマンガの戦争ものよりはるかに戦闘状況を徹底的に描き得た事実は認めなければならない。この作品が子どもたちに支持されない側面があったとすれば。それは前述したような理由のはずであるし、支持される側面を見出すとすれば、未来戦に名を借りたサイボーグ九人の闘いぶりにあったにちがいないのである。

かなり長く書きつがれてきた「サイボーグ009」の最後の物語りは『少年マガジン』に連載され、一九六七年三月に終焉した。その数カ月前から最後の戦闘シーンが開始され、この作品のトータル・イメージは否応なく高められていた。便宜上、『少年マガジン』一九六七年一月一日号の解説を利用して、そこまでのストーリーを語っておこう。

サイボーグ(改造人間)001から009までの九人は、世界中の兵器製造会社に共同出資させて「黒い幽霊(ブラックゴースト)」団が試作した未来戦用の戦士だ。彼らは生みの親の科学者グループの一人ギルモア博士の工作によって「黒い幽霊」を倒すために反逆する。一九××年の夏、超音波を発し、世界中の船や飛行機を分壊させ、街を破壊する怪獣が出現する。この超音波怪獣は、地下の国「ヨミ」を支配した「黒い幽霊」が地球征服を企画して地上に放ったものだった。「黒い幽霊」は、あばれまわる超音波

怪獣を倒す武器「対超音波砲」を各国に高い値段で売りこみにかかる。この機械は実は人の頭脳を狂わせる別の音波が発信できる仕かけがあるのだが、超音波怪獣の背後に「黒い幽霊」が居ると考えたギルモア博士は世界中に散っていた００ナンバーサイボーグたちを招集する。だが「黒い幽霊」側も地球人と全く同じ恰好をした地底人プワワーク人の少女を００９の周辺におくりスパイ活動を行なうのだった。地下帝国「ヨミ」はかつて巨大なトカゲ「ザッタン」に支配されており、プワワーク人はそのエサとなる一卵性多生児としての宿命を負っていたのだ。いまやザッタンに代って「ヨミ」を支配した「黒い幽霊」は、きょうだいの間だけで通じるテレパシーをもつプワワーク人の絶対の支持のもとにロボット、サイボーグを駆使して００ナンバーサイボーグたちの挑戦を受けてたった。これに地下帝国支配の復権をねらう「ザッタン」が戦いに介入してくる。三つ巴の争いのなかで分断されてピンチに陥いる００ナンバーサイボーグたち。「ヨミ」の闘技場で処刑されようとする仲間を救援すべく、００ナンバーサイボーグたちは集結を始め、「黒い幽霊」、プワワーク人、ロボット、ザッタンを敵として彼らは戦闘を開始する。最後に残った「黒い幽霊」の総統（巨大な魔神像）が天空高く飛びたつ。００９はただ一人魔神像破壊の責任を負って像内に残る。ついに彼は「黒い幽霊」の総統の素顔を確認する。それは人間の三つの脳髄だった。００９は、それを破壊することが魔人像の爆発を意味することを知りながら破壊を試みる。その時、尖光とバクハツのなかで、その三つの脳は語る。『ナンドモイウヨウダガ、ワタシノ死ハ、キミノ死ダ。サイゴノ一ツマデハ殺セナクナルヨ。モットモソノ一ツマデ殺シテモ、ドウニモナラナインダガネ。リユウノ三ツメハ……「黒い幽霊」ヲ殺スニハ地球上ノ人間ゼンブヲ殺サネバナラナイ。ナゼナラ「黒い幽霊」ハ人間タチノ心カラ生マレタモノ

ダカラダ。人間ノ悪ガ、ミニクイ欲望ガ作リアゲタ怪物ダカラダ！』像内の009を救うため成層圏を突きぬけて上昇する002。002が魔人像に近づいた瞬間、巨大な魔人は自爆する。落下する009に手をのべる002。二人は「黒い幽霊」の最後の尖光を背にして地表めがけて落下してゆく。すでにエネルギーを失なった二人は、そのまま大気圏へ突入して、燃えはじめる。下町のいらかの波が夜の外灯に輝いている。幼い姉妹が物干し台で夜空を仰いで一条の光ぼうを見る。姉はつぶやく「世界に戦争がなくなりますように……世界じゅうの人が、なかよく平和にくらせますようにって……いのったわ」

すこし多くを引用しすぎたかもしれない。しかし、「サイボーグ009」にかけた石森章太郎の情熱は、いまだかつて、子どもマンガに発見し得なかった燃焼度を獲得しているように思えるのである。また、長く紹介したストーリーのなかの後半の戦闘場面で石森は、息づまるようなアクションの連続を読者に提出した。恐らくモノ戦鬥場面をこれほどの比重をもって一回の誌面にうずめたマンガ作品は皆無である。

「サイボーグ009」の最期が既成の子どもマンガに見られなかった〃英雄の死〃という形であることは、誰でも直ぐ気づくはずである。だが子どもマンガにおいて〃英雄の死〃が009のような〈犠牲死〉でなくてはならぬという点に石森のマンガ家としての良心の発現の過程で誤認があった。009が魔人像の内で絶望的な戦いを行なっているとき、遠く地表上に残った仲間の一人はつぶやく「……平和をこの手ににぎるためには犠牲がともなうんだ。たとえばヨミのように……」。あるいは009と002が抱きあいながら大気圏に突入する最期の瞬間、二人は言葉を交す、「この手をはなし

てくれっ。きみひとりならたすかるかもしれないじゃないか!」、「そうはいかないよ。009。ぼくらはやくそくしたじゃないか死ぬときはいっしょにと」、「だめだ、だめだあ! ジェットむだ死にしては……!」、「もうおそい、大気圏突入!」、「……」。ああ、やはり立派すぎると思う。いや立派なのではなく、浪花節的すぎるという方が当っている。これでは特攻隊を悲しい英雄として賛美することと同じではないのか。00ナンバーサイボーグたちの反戦の闘いが悲劇的であることが、子どもたちのアクチュアリティとどこで接触すると石森はいうのだろう。子どもにとってのアクチュアリティとは、彼らの日常感覚において善と悪の両面世界を断片的に、したがって単一的に知覚するための現実認識ではありえない。いってみればそこには生のダイナミズムが公式的な善や悪を超越した法則として存在しなければならないのだ。大人にとって、ある行動が暴力の問題であるとしても、子どもにとっては、逆にその暴力が現実的次元として行動の問題にすぎないといった形でアクチュアリティの深い意味になりうる場合もあるに違いないのである。子どもたちが生きるための手がかりとして全存在を賭けることのできるリアルな善が、彼らの思想であるならば、悪もまたそうでなければならないのだろう。「カッコイイ」という価値基準がきわめて主智的であり主情的な、いわば思想的意味を中核としている事実は、恐らく、このような子ども存在の本質的な構造にその基底をもつものなのだ。

石森が、009ナンバーサイボーグ九人を死の商人と戦わせるために創出したことは前にもふれた。「黒い幽霊」を倒した009と002の犠牲も結局のところ死の商人に一撃も加えることなく終ったわけだ。

5

「そして……だれもいなくなった」は「サイボーグ009」が終了した直後『少年マガジン』に掲載された六〇ページの作品である。五本の挿話が平行して展開され、結末を共にする核戦争による世界滅亡譜である。純然たる商業雑誌ではなかなか見ることのできない「実験」だったのであろうが、結論を先にいえば完全な失敗作であった。五本の作品は①「シアワセくん」、②「指令Z」、③「ゴリラがいく」、④「しばり首の木」、⑤「脱出」に分かれているが、①は四コマのギャグマンガ、②がユージン・バーディックらの『フェイルセイフ』に似たシリアス絵物語、③が社会悪に対抗する学園マンガ、④が自然（亜寒帯の原野）を舞台にした人間と大鹿のドラマ、⑤が東ベルリンから西側への脱出劇である。題名からも予想されるとおり、ラストシーンは核戦争による人類の滅亡である。この作品がつまらないのは、世界滅亡の危機が現代社会にくりひろげられる日常のドラマと表裏の関係にあるという一種のオプティミズムが、実験マンガの名を借りて語られていることにある。何ひとつ変らぬ日常性が、いかにフィクションであろうと、その不動性ゆえに或る衝撃によって切り崩されるためには、非日常的な事変への作者の認識の姿勢が問題にされなくてはならない。その認識の重みが日常性を非日常性に転化させる可能性をもつのだ。石森の場合、もっと具体的にいえば、初めにも述べた若干の甘さを含む彼の政治的な意識が、いかに危機感をつのらせようと、政治的日常性すら石森の内部から現実認識としては脱落しているのでは、「実験作」がどうしようもない異和感で終ってしまうのも当然であった。彼が子どもマンガにおいて思想的なプロパガンダを行なうのなら幻滅した楽天主義者のマスク

をかなぐりすてるべきであろう。「死の商人」をやっつける戦いを描いたり、「美濃部都知事候補」を応援するマンガを描いたりすることが社会変革とは無縁な発想であることを現実に認めることが、彼が夢みているであろうユートピアに対する手がかりを失なってしまうと心情的にとらえがちなことは理解できる。だが、それでは私の不満は相変らず残るだけだ。

「そして……だれもいなくなった」についていえば、石森の問題意識からみてこの作品を別個に評価することはある意味で正しくない。だが、それは「実験」を支える方法論的な解釈においてのみ五本の作品は別個の運命を云々されない。五本の作品のなかでは石森の社会的な関心を最も示したであろう「指令Z」「脱出」と石森の心情的な関心を示した「しばり首の木」「シアワセくん」に比べて「ゴリラがいく」の面白さは、あくまでも相対的なものではあるが、きわ立っている。娯楽センター建設をねらうPTA会長らが学園の反対者を番町グループをつかっておどかす。それに反抗する〃ゴリラ〃というアダナの可愛いい少女と友人達。何故これが前記四作以上に面白いかは、もういうまでもあるまい。そこには子どもの日常性と非日常性とを浸透し合う、いわば戦いの場が四作以上にリアルに存在しているからだ。「しばり首の木」などは石森抒情作家論を認めるなら、亜寒帯にひろがる大自然をリリックに描くことは石森の最も得意とするところであるはずだった。しかし、この作品は現実の人間と大鹿の対決が、すべて大自然との対決であるかのようなものわかりのよさで締めくくられてしまう。「そして……だれもいなくなった」において石森が必要としたのはリリカルな物言いをする大自然にすぎなかった以上、このつまらなさは当然すぎるほど当然であった。石森のマンガ変革の意志は、私も貴重なものだと思う。既成マンガ家でそれを望めるとすれば恐らく石森章太郎以外に

は居ないであろう。最近の石森のマンガが、常に自主自律の創造精神に貫ぬかれているはずはないが、それでもなお彼の作品に、子どもとの一連の連帯性を感じることも確かなのである。アシスタントを多用し、マスコミに売り込まねばならない現実のなかで彼の変革の決意がどこまで純粋性を保持し得るか、その点にのみ私は石森に期待する。子どもマンガの変革という作業が既成作家たちによっては決して実現しないであろうという予測を石森自身が認知しながら行なう果敢な突撃に、その意味では私も組したい。

6

一九六〇年代の初めの作品に「少年同盟」というすぐれた作品があった。〃石森は未完の大器〃だの〃未だ代表作がない〃という批評をかねがね聞いているが、そのような批評を「少年同盟」は粉砕するはずである。『子ども研究』（現代子どもセンター発行）が、かつて子どもマンガを特集したときに或る研究グループがこの作品にふれていた。彼らの評価は、主人公の少年、風田三郎の日常と非日常の行動を交錯させることによって、石森は、読者の想像力を触発しうる可能性をつかんだ、というものであったと記憶する。

マンガの世界を所有するという意味で、少年の日常（学校生活や家庭生活）と非日常（正義のための秘密少年同盟員としての世界）は、読者の少年の日常と非日常を外部と内部から、それぞれアクチュアルな観点で挑発していると評価できるように思う。少年の日常、例えば土曜日の下校時の、それをこの作品ほど活力に満ちて描き得た子どもマンガ家は皆無なのだ。たしかに『子ども研究』の論及

は正しかったのだが、少年の想像力へ果断ない攻撃を加える劇構成にのみこの作品の卓抜さがあったわけではない。ここでは、少年の想像力の触発するモメントとなっている作画上の独自性についてもふれる必要があると思われる。

まずこの作品には、読者が劇中人物を見る場合の視座の多様性が圧倒的に目立つ。これは単にショットをロングからショートへ切り換えたりすることによって生じる、映画からの借りもの的な効果ではない。この作品で劇中人物を見る私たちの目は殆んどの場合、彼らの斜上方か斜下方にある。この俯瞰と鳥瞰の視座が読者に与えるものはなんであろうか。この両方がある特殊な感情移入を読者に要請するものであることは間違いない。マンガ構成において視覚的な意味で日常性とは、普遍的なミディアムの描写で獲得され、そこでは常に読者と劇中人物の位置は水平的である。しかし、劇中人物を読者が上方あるいは下方から視るとき、読者の日常的な意識は、対象となっている事物との親近度に反比例するような形で破壊される。とくに上方に視座をとる場合、読者は劇中人物との間に第三者とも第一者ともつかない関係を認めることによって、作中に自己参加しようと試みる。それは、あたかも私たちの「夢」の世界に構造を似せているといってもよいだろう。「夢」のなかで、私たちは、いとも簡単に自分自身でありながら第三者であるという矛盾した状況を構築することができる。しかし、また「夢」の特性は自己参加以外のなにものでもないわけである。石森が意識的に多用した、俯瞰と鳥瞰の視座の意味はここにあるといえよう。上方の視座を読者に要求することは必然的に石森が一ページの上と下をむすぶタテ長のフレイムを重視することに関連せざるをえない。「少年同盟」のころの石森はコマからコマへ動きを連続させるためには、殆んどそれを使用しなかった。それはいわば、

そのひとつのカットを読者に投げ出すことで読者の想像力の参加を強制する意味があったのである。とくに「少年同盟」に見られるタテ長の俯瞰描写の多くは、アクションそのものの瞬間をとらえたそれではなく、きわめて説明的な部分を構成している。他のマンガ家が用いる特定の部分を読者にアッピールさせる方法がクローズアップならば、不特定な部分を読者の心に入りこませることで、劇展開に読者をまきこむのが石森の手法といってもよい。もちろん、この他に斜めの視座をもった構図、変型フレイム、フレイム無しなどもきわめて効果的に使いわけられている。

ただ、こうした石森の作画の方法論が無視されていいはずはないのだが、「少年同盟」がすぐれている理由は、やはり前述したような作者の創造意識の甘さが未だ露呈されていないところに強く求められるべきだろう。子どもマンガの世界でこのような創作の原点ともいうべき問題が、これまでによく検討されていないのは残念なことである。

すぐれた子どもマンガが、良心派をきどる作家からは生れず、子どものためになにも出来ないという現実を決意として認識し、卑小でもなければ、何でもなく生きる作家に期待できるというのは逆説でもなんでもないのだ。石森が有能な子どもマンガの書き手として生きるためには、子どもを取巻く現実に対する心情的な戦術を自らの思想的逃避行とするかぎり期待は閉ざされるといわざるをえない。彼が子どもマンガの変革を自らの手で実践してゆけるかどうかは、彼自身が、それをやれると考えている自信とは全く無関係なところで問われなければならないのである。この予見すべからざる道を辿る過程では、なによりもまず「とても子どものために仕事をする気にはなれない。マンガを書くのは自分がほんとうにやりたい仕事の金を作るため」というかつての自負が必要である、と私は思う。

かつて私は、自分の少年時代に石森章太郎が存在しなかったことを口惜しく思ったことがあった。だが、正直なところ最近の石森には子どもの想像力との対応の仕方に微妙な後退があることを認めないわけにはゆかない。何度もふれたように石森が現代子どもマンガ家のなかで屈指の技倆を保有することは間違いないのだが、だからといって石森を知る人たちのように「明日の石森氏に期待しています。」などと、のん気なことをいっているヒマはないのである。

（梶井　純）

戦中派戦記マンガの悲哀

水木しげる論

水木しげるの代表作といえば、「悪魔くん」「河童の三平」「墓場の鬼太郎」ということになるであろう。私もその点では異論はない。かつて私は、先きのマンガを貸本屋から借りてきて、読みながら、これはものすごいマンガだと驚いていた。なかでも「河童の三平」に、何か物悲しいものを感じさせられて私は惚れ込んでいたように記憶する。「悪魔くん」を読んだときは、水木しげるとは一体何者なのかという興味が沸いてしかたがなかったのである。そのほかにも『忍法秘話』に短篇が載っていて、これもけっこうおもしろがっていた。そして、私は、それらのマンガから、私なりの水木マンガ観を頭の中に構成していた。そうこうするうちに『ガロ』というマンガ雑誌が発刊され、その雑誌に水木しげるは毎月新作を画き出していた。『ガロ』は白土三平が長篇の書き下しを載せるというので胸をワクワクさせながら待ち望んでいたが、「カムイ伝」の第一回目を見て落胆してしまった私

はそのかわりといってはおかしいが、水木しげるの短篇に魅かれた。そして、昭和四〇年の『ガロ』四月号に発表された「イソップ式漫画講座」を見るに及び、私は、水木しげるというマンガ家の本体を知る思いがしたのである。「河童の三平」や「悪魔くん」そして諸短篇がどのような思想を基軸にして画かれるかをおぼろげに捉えられたように思った。その後、水木の戦記マンガを貸本屋でまとめて読み、私は、いつしか、「河童の三平」より、「イソップ」や戦記マンガに夢中になってしまった。

水木は、「ガロ」四〇年四月号ではじめてこの「イソップ式漫画講座」を発表しているのだが、「どうなってんの」と「これはたまらん」というタイトルの二作品は、水木しげるのペンネームではなく、武良茂の本名が用いられている。ペンネームと本名の使い分けについて水木が果していかほど意識的であったかということは疑問に思われるところであるけれども、しかしこれらの二作品に本名が用いられている事情には、私たちの気の付かない裏面が表白しているかも知れぬ。水木はしばしば、茶目っ気を出し、東真一郎という名で風刺のきいた文章なども書いているし、また戦記マンガなどでも武良茂の名を用いたこともあって、あるいは、かなり適当に名前をもて遊んでいるのかも知れぬのである。しかし、私は、やはり「イソップ」の本名は、ただごとではないと思う。つまり、この場合、絵柄の違いもあって、水木しげるとは思われない面があるからである。もし、水木しげると同一人物とわかっても、武良茂の方を仮りの名と見るのではなかろうか。水木は、そこまで読み込んで武良茂を用いたはずである。簡単にいって、それは水木の照れに由来する。あれは水木さんの作品でしょう、と尋ねられても、ええ、と照れられるほどの意味においてである。ではなぜ、水木が「イソップ」で

照れなければならないかといえば、それがあまりにも生真面目な内容だからであろう。

二頁から四頁にすぎない「イソップ」は、影絵でも見るかのような繊細さをもって描かれている。枯枝や枯葉といった秋の自然界を背景として、そこはかとない哀切感とリリシズムを感じさせないではおかないし、それは水木が、本質的にはロマンチストであるという証左でもある。「イソップ」に見るリリシズムは、そして、幻想、怪奇、豪放と称される他の諸短篇と無縁ではあり得ず、ここにもまた典型的な庶民感覚が根ざしているといえる。「これはたまらん」を例にとろう。シルクハットをかぶり、ステッキをもった紳士が枯木の上をトボトボと歩いている。彼は、〈青春〉という玉が落ちているのを見つけ、「もったいないな」とつぶやく。その先には、〈喜び〉が落ちていた。前方を見上げると、小さな家に〈苦しみ〉だけを首うなだれてわびし気に抱え込む男がいる。「お前は誰だ」彼は尋ねた。男は「マンガ家だ」と答える。「それだけを大切にしておるのか」と聞くと、「これだけしか残らなかったんだヨ」という諦めにも似た返事がかえってきた。

物語は、わずかに六コマで完結しているのであるけれども、水木がこの六コマに託した想いは、交わされた数語の会話によって生かされてはおらず、むしろ、一見静止しているかのように見える自然界の描写を背景として生かされているというべきであろう。静止した風景は、会話にこめられた想いをいやがうえにも浮かび上らせずにはおかないのである。

なぜ水木は、「これはたまらん」を描いたのか。水木は、この頃、「ああ無情」「神様」「剣豪とぼたもち」など秀れた作品を『ガロ』誌上に発表しつづけている。しかも、それらの作品で、水木は己れの感情を、思想を極めて直接的に表現することが可能であったはずだし、可能にしていたと思え

るのである。ネズミ男は姿形を変え、あれこれの作品に登場し、人々を愚弄し、嘲笑し、たぶらかしていた。ネズミ男が登場するところ必ずや水木思想の独自性があった。水木はネズミ男を登場させることによって、己れの内面をある程度はき出すことができたであろう。しかし、それはやはりある程度にすぎなかったのである。ネズミ男というキャラクターには当然のことではあるが限界がある。ある限界を超えたとき、ネズミ男はネズミ男でなくなるだろう。従って、ネズミ男は、水木の分身などではない。ネズミ男は、水木思想を形成する一側面なのである。

ネズミ男の限界、それは、ネズミ男のパーソナリティにあるのではない。ネズミ男が登場せざるを得ないマンガの内容にあるのだ。それらの多くの作品は、ユーモアマンガのカテゴクーにあるといってよいだろう。とすれば、水木はユーモアのわく内で己れを発現するしかない。ネズミ男がどれほど自由奔放であろうがユーモア・マンガを無視するわけにはいかぬのである。水木が、ネズミ男に己れの想念を仮託してみたところで、限界があったのである。水木は、出版社の制約もなく、自由に描ければ描けるほど、焦らだたざるを得まい。自由に描けるということは、苦痛にさえ転化する。水木は、そこで、己れの情念を直接的に発現でき得るスタイルを求めはしなかったであろうか。ユーモア・マンガというわくがなければ、と思わなかったであろうか。

「イソップ」は、他のユーモア・マンガとは異質のシリアスな内容である。「これはたまらん」でも明らかなように、笑いの入る余地はない。もし、あるとすれば、内容の生真面目さにもかかわらず、「これはたまらん」なんぞというおど気たタイトルを付した点であろう。水木は、「イソップ」を水木作品と見られることを照れていたに相違ない。己れの内部世界を生真面目に表現することは、水木

は照れ臭いのである。武良茂という本名を用いたのも、「これはたまらん」というタイトルも、照れ隠しのためであろう。この水木の照れ隠しの態度は尊い、と私には思える。そして、水木の照れ隠しは何も「イソップ」だけにあるのではない。あのイヤラシイネズミ男にしても、照れ隠し故に生れたキャラクターである。ネズミ男が度を越してイヤラシイほど、水木は照れているのであるし、つまりは生真面目なのである。

鶴見俊輔は、水木マンガの虚無主義ということについて書いているけれども（現代漫画『水木しげる集』解説）、私にはそうは思えない。確かに、水木マンガを通読すれば、いやでも虚無的なムードが濃厚であることに気がつくであろう。けれども、水木マンガの虚無主義は本物ではない。虚無的でありたい、という水木の願望が現わされているにすぎない。本物でない、からといって水木マンガの質が下るわけではもちろんない。いや、本物ではないがゆえに、評価するに値いするのだ。（ただ残念なことは、最近の作品に、水木自身が虚無主義であると錯覚している面がいくらか見受けられ、これが質を落している）水木マンガが虚無主義と無縁であることは「イソップ」を見れば明らかなことなのである。鶴見俊輔は、水木の照れ隠しを察知することなく、虚無的ムードに幻惑されたにすぎない。鶴見には、「これだけしか残らなかったんだヨ」と答える男の内面のさびしさなんぞ理解することは金輪際できぬことなのである。水木の個人的生活感情というものがどれほど奥深いものか、「イソップ」は物語っている。水木マンガをなぜ虚無的に描かなければならなかったかを、水木はからずも「イソップ」によって裏書きしたのである。しかし、水木は、「イソップ」をそのような意識でもって描いたのではない。まさに、「イソップ」は、水木の意識する以前のものとして作品化された

のである。虚無的作品を描きつづける過程で生み落されてしまったのであり、私は、そこに水木の本体を見ずにはおれない。

さらに、「マンガ家だ」と答えることによって、無理矢理個人の問題に還元してしまおうとする姿勢に謙虚さを感ぜずにはおれない。個人の問題に還元せず、普遍性をもたせようとすれば、まかりまちがえばいやらしい傲慢さしか残さないであろう。水木が、かくも人の世の不幸を謙虚に、照れて描かなければならないのか、私にはわかるような気がする。そして、「イソップ」という形においてでしか、己れの生活感情をシリアスに表現できなかったところに水木マンガの不幸ともいうべき内質が読みとれるのである。また、「イソップ」は、それ以前に描いた戦記マンガと離れてあるものでは決してない。「イソップ」こそ、戦記マンガと同一線上に位置しているのである。

水木の戦記マンガをながめて即座に気付くのは、子どもマンガにおいては絶対条件でなければならないはずの、少年兵士が姿を見せない点である。水木の戦記マンガは厳密に云えば〝子ども〟を対象にして描かれている作品ではないとの理由をもって、少年兵士が登場しないのは、ごく当然なことと云えるのかもしれない。しかし、水木の戦記マンガは、いわゆる〝貸本マンガ〟用に描かれたのであり、同じ本に他の作家が少年兵士を中心としたマンガを描いているところからみても、水木の真意にかかわらず、子どもに読まれる戦記マンガであったことは、水木自身認めていたにちがいあるまい。

少年雑誌や貸本マンガの戦記マンガの主人公は、必ずや英雄的な少年兵士であり、しかもその少年たるや小学上級か中学程度の姿態のもち主なのだからコッケイであるといえばそれまでだが、読者で

ある子どもに親密感を抱かせるには、幼年とさえ映る少年兵士の登場なくしては不可能なのかもしれない。戦記マンガで絶大の好評を博し、今や語り草とさえなりつつある、ちば・てつやの「紫電改のタカ」の滝城太郎は、そうした例の最も代表的なものの一つではないかと思う。しかし、多くのファンを獲得した戦記マンガが真の戦記マンガと成らない理由は、少年戦士××マンガに終ってしまうからであることは指摘するまでもない。

ところで、水木はなぜ、戦記マンガの絶対条件であるはずの少年兵士の登場を拒否したのであろうか。戦争体験者としての眼がそれを許さなかったのであろう、と速断するのは単純すぎるきらいがあるが、間違いではあるまい。そして生れ出たのが、事実に基づいた本当の意味での〝戦記〟マンガと、戦争という極限状況下で展開された〝生死〟をテーマとしたものであり、これは体験者としての明らかな、そしてどうにもならない帰結といえはしまいか。

〝戦記〟マンガについていえば、水木自身しばしば「ノンフィクション戦記決定版」と銘打っており、「ミッドウェイ作戦」「夜襲ツラギ沖」などといった作品は、記録された戦争をマンガという方法で転写したにすぎない。そこでは、山本元帥とか田中頼三とかいった史実に名を連ねた軍人は登場するが、それ以外の人物は大した意味もなく、無名のわき役といった程度である。つまり、ドラマとしての展開はほとんど見受けられず、それは山本五十六伝であり、田中頼三伝の域を出ることはなくひたすら史実の忠実度に力点が置かれている。極言すれば、〝伝〟記としての魅力に支えられて描かれているといってよい。さらには、海戦を扱ったノンフィクション作品ではすでに人物は遠景としても描かれず、軍艦と飛行機が主役であって、それらの戦闘シーンを写実的に連続させる以外何もない。

つまり、これらの作品が水木しげるでなくては描けないというような作品とはちがい、だれも記録を頼りに描ける作品であって、その意味では、萩原孝治や小松崎茂らの絵物語に接近しているといえる。フキダシがなければ、これは絵物語と決して異質でないはずである。水木が紙芝居を経てマンガに移行する過程は、まさに以上のような〃戦記〃マンガに顕著であって、私たちはからずもそこに水木の〃尾てい骨〃を見る思いがする。

それはさておき、水木が史実主義、写実主義に基づき、執拗に〃戦記〃マンガを描くのは、それが自からも認め得ることができる唯一の〈戦記マンガ〉であるからかもしれない。誤解されずに、そして嘘飾のない戦争を描くには、それは残された最後の方法かも知れぬのである。そうかといって、山本五十六のような著名な軍人や、零戦や大和・武蔵といった飛行機や戦艦が活躍する戦闘だけが戦争でないことも事実であり、〃戦記〃マンガを描くほど、体験者としての水木は、より深く戦争マンガにこだわらざるを得なくなっていったにちがいあるまい。そして、まさに史実主義、写実主義とは拮抗するとも思えぬ戦争ドラマを、そこに結実させたのである。「硫黄島の白い旗」「ダンピール海峡」「二人の中尉」「零戦総攻撃」などがそれである。

「硫黄島の白い旗」はその中でも、最も水木の体臭を感じさせる秀れた作品である。

山村深くで伐採中の男のもとに、息子と娘が一枚の紙きれを手にしながら「お父ちゃーん」と息せき切って登ってくる。召集令状であることを認めた中年男が驚愕の表情を浮かべる傍らでは、子どもたちが他人事の様にすましている。

――こうして戦争中の人達は「召集令状」という紙切れ一枚で、生死もしれぬ戦場へ引き立てられ

ていったのです。運が悪ければ、妻や子と永遠の別れになってしまうのです。鬼軍曹もそうした人々の中の一人でした——というナレイション。

鬼軍曹は、米軍の攻撃に身をさらされながらも硫黄島にたどり着く。しかし、鬼軍曹と部隊を同じくしたものは、銃の持ち方も射ち方も知らない、そして戦う意欲ももち合せていない、ある意味では呑気とも思えるほどの、召集になったばかりの第二国民兵であった。〃闘い〃を意識できない第二国民兵を前にして鬼軍曹は、自分たちだけで闘うほかないと覚悟をきめるのだった。

翌日、米軍は硫黄島に上陸を開始した。鬼軍曹の部隊も壮絶に闘い、多くの第二国民兵の命が失われていくのだが、もうひとつ当然の結果としての食糧難がもち上ったのである。他の部隊の上官にかけ合ってみたが、にべもなく断わられ、さらに自からの部隊を離れるのは、軍律違反であると非難されるのである。

鬼軍曹の頭には「進むも死、退くも死、じっとここにいても死」という思いが去来した。鬼軍曹は、この状況を脱出するには一つの道しかないと、米軍に向って白旗をかかげるのであった。「お前達はもう充分に戦ったのだ、これ以上戦うのは無意味というものだ」と叫んで……。

だが上官は、「生きて虜囚のはずかしめをうくるなかれ」と、戦陣訓に固守し、鬼軍曹を「天皇に代ってせいばつ」しようとする。上官の機銃弾を一身にあびながら、鬼軍曹は上官を軍刀で切り殺した。

この作品には、確実にフィクションでありながら、ノンフィクションである得たかもしれない重苦

しい凄然なドラマがある。水木にとっては最も描きたい内容であるにもかかわらず、最も描きにくいという苦渋の果てにドラマを客観視することによって、むしろノンフィクション的な描写しかしていない。例えば、鬼軍曹一人をとっても、彼の行為が、正当的であると断言することを極力さけ、このようなこともあったにちがいない、と客観化することに最善をつくしている。しかし、水木が最善をつくせばつくすほどに、水木の戦争観は表面化せざるを得ず、その意味では、水木の意図は、行為された瞬間、意図を裏切ってしまったといえるかもしれない。だが、水木は、この作品で、戦争の肯定を描いているわけではなく、ましてや〃反戦〃をうったえようとしているわけではもちろんあろうはずはない。

水木は日本のどこかにある一山村から、出征していった庶民の一人に焦点を当てているにすぎない。鬼軍曹は、「もう充分に闘ったのだ」から、もうこれ以上闘わなくてもいいじゃないか、と思っただけなのであって、充分に闘ったことについては否定的であるわけではない。充分に闘った者が、それ以上の闘いを続けることは無意味でしかないというのである。ここで充分に闘うといったことの意味は、すでにそこで〃死〃を一度獲得していることを指し、一度死んだ者が、もう一度死ぬことは無駄であるというのである。確かに、彼らは生き残っているわけだが、それは彼らの意志に反して生き残ってしまったのであり、死を覚悟した最後の闘いは、ひとつの生が死んだことを意味するものである。死んだ、と思っていた彼らが生きていたことを自覚したとき、彼らの胸中を襲ったものは、もう一度死を賭さねばならないということではなかっただろう。

充分に闘ったのだからもういいじゃないか、という口ごもりは、庶民のいつわらざる感情表現であ

ることは確かだと思える。水木の戦記マンガの独得性はといえば、まさにこの庶民感情を基底にしたものであるという一点にしぼられるのではないだろうか。したがって、イデオロギー的に考察される場合、多々の誤謬が生じるのである。「反戦マンガ」と評され、「大政翼賛マンガ」と評され、両極端に別れた。評者のイデオロギーに即して教条的に考察される場合、水木の戦記マンガは、そうした指摘をまぬがれない内質を秘めているのである。もちろん、それは水木の責任ではなく、評者の責任になるのかもしれぬが、水木が、戦争一般を描かなかったために起り得る結果であろう。

石子氏は、水木の戦記マンガに「聖職の必勝を信じて疑がわなかったにがにがしい記憶がある」と指摘しているけれども、はたして、庶民は、〃聖戦〃ということばを、信じてうたがわないほどの真剣さを、生活の中で獲得していたであろうか。多分、彼らは、明日、明後日をどうにか生きていくことだけが問題であったはずであり、〃聖戦〃であろうがなかろうが、それを意識せねばならぬ場所と位置に立たされるまでは度外視していたに相違あるまい。それは戦地において、さらに強固に根を張っていたはずであって、明日は生きられるだろうか、明後日も生きたい、という感情が、「もう充分に闘ったのだから……」ということばを生み出したのではなかったろうか。しかし、これをもって、戦争を肯定している姿勢だとあざ笑う理由には決してなるまい。

どうしようもない歯がゆいことなのだが、やはり「充分に闘った者」だけが、〈戦闘〉について充分に語れるのである。これは戦争参加者全員にあてはめられるものではなく、そして戦闘にたけていた者にのみあてはめられるのでは云うまでもなく、〈戦闘〉を充分に感じとった者だけが、という意

味においてであることはくり返す必要もなかろう。より誤解をさけるためにいえば、〈生死〉をぎりぎりの下限で捉え、感じていた者という意味をこめてであって、〈生死〉に教条的に、盲目的にかけたという意味ではさらさらない。しかも、〈生死〉は応々にして、一部ではイデオロギー的に解されてしまうけれども、庶民の〈生死〉は生活者としての〈生死〉でしかないのである。

戦闘直前まで〈戦争〉を理解しながら、〈戦闘開始〉によって感情的、肉体的に〈私事〉に回帰せざるを得ない庶民。したがって、戦争責任を捉える方法を見い出すことができない、はたしてこれは幸福だろうか。〈死〉の意味、など彼らにとっては無価値に等しい。

一人の全き生活者でしかなかったきこりが〈戦闘〉の只中で想いうかべるそれは、〃妻や子との永遠の別れ〃をつげてきたあとにも残らざるを得ない〈家〉への回帰であったはずだ。そして、そこでは、忠とか、報国とかいった教条性は、瞬時にせよ見失われたわけであり、庶民とは、戦争の善とか悪とかについて、青白き青年学徒のような、いわば哲学問答を展開するほどの時間的、空間的余裕をもてず、ひたすら、妻や子という私生活的な情動の振幅において、暗いある漠とした感情を抱くのであって、したがって、いかほどに〈戦闘〉が激烈をきわめ、死への接近を物語っていたとしても、自からの幻想を爆破するような事態は起り得ず、そしてそのために、国家の実像や虚像を洞破することも不可能であり、むしろ〈戦闘〉によって幻惑されたなかでもって、より私的なつまりは〃家へ帰りたい〃という〈生〉の直接的な行方にのみ夢を運ぶしか途はないのであった。

きこりが〈聖戦〉を信じたのは、ある日新聞やラジオが〈聖戦〉を報じたときであり、あるいはま

た召集を受け、戦地に送りこまれるまで戦友と語り合った期間であったり、戦友の死を目にしたときであるかもしれない。きこりが大森林の中で伐採作業中〈聖戦〉を感じとることはできなかったのではなかろうか。それは、きこりが〈聖戦〉を信じなかったのではなく、〈聖戦〉を感じなければならぬとき、感じとれなかったということであって、信じていた、ということにはなるまい。

以上のように、農山村兵士は、太平洋戦争を闘ったのではなかった。『農民兵士の手紙』(大牟羅良編、岩波新書)には、そうした東北農村から出征した兵士の闘わざる記録が収められている。こう書けばまた誤解を招くおそれがあるが、国家としての〈闘い〉も闘わず、兵士としての〈闘い〉も闘わず、〈家〉に支配された〈闘い〉を闘っていたのであり、彼らが、戦後、戦争責任を感じないのは、あまりに当然の帰着なのであって、それはむしろ、日本という国家機構の問題に属するものではないかと思われるし、それをもってして、好戦思想や反戦思想を論じてみてもはじまらぬことなのである。

しかし、水木はといえば、〈家〉へのもたれかかりを、あくまでも拒絶することにおいて『農村兵士の手紙』的な通俗的厭戦思想を排し、〈家〉という問題を足がかりにしながら、つまり庶民を直視する立場から、さらに〈死〉への問題と凝縮させたのである。

「硫黄島の白い旗」で、鬼軍曹が召集令状をもらって我が家を出ていくまでの四頁は、あまりにも静かな悲しみを伝えていて圧巻である。この作品のもつ比重の半分以下がこの四頁で伝えられていると思われる。いな、むしろ、この四頁でもって、すでに作品はすべてを語りつくしてしまっているといっても過言ではあるまい。

出征を祝うためにかかげられたのであろう門前の日の丸、「お父さん元気でね」、「戦争に行ったら

手紙下さいね」と両手を挙げて呼びかける子どもたち、ただ無言でさめざめと泣くでしかない妻。子どもの呼びかけに「うん」としか答えようがなく、背をみせて、消えていく鬼軍曹。ここには「手がらたてよと妻や子が、ちぎれるほどにふった旗」というセンチメンタルを謳歌するような軍歌の情調はみられず、「うん」と答える男の言葉、聞こえるはずのない返事は、軍歌の情調以上の、いやそうした〈家〉へのもたれかかりから派生したセンチメンタルな情調を否定した上での、虚しさをおし殺したような静かな情調がうかがわれる。そして、そこには音楽効果をまったく必要としない、マンガという形式でしか表現できないものが横たわっていることに気づくのである。

この五コマに似たシーンを、私たちは「河童の三平」や他の作品に認めることができるが、いつもそこには虚しさをおし殺した静かな悲しみがただよっているはずである。

水木にとって、出征は、ひとつの運命的な出来事と映ったのかもしれない。多分それは、水木が敗戦から帰国し、戦後の体験によって確認したものであるだろう。この先まったくどうなるかもわからない、という〃運命〃に賭けた鬼軍曹が、語るすべもなく、返答するすべもなく、「うん」とつぶやくことしかできないのは、〈戦争〉そのものが宿している不条理な世界へ入っていく庶民の姿であった。戦争に参加したいのでもなければ、戦争を拒むのでもなく、ただ戦争との運命的な出遇いに対する諦めの悲しみであって、水木はそこで、運命の悲惨を強調するのではない。日本のどこの地にもあり得たであろうと思われる、別離の悲しみを語っているだけなのである。そして、〃出征〃は、演繹的に〈天皇と国家〉の問題を提出していくのである。

天皇の問題について云えば、終章で、「天皇に代ってせいばつしてくれるわッ」と叫び、鬼軍曹を

射殺しようとする上官を相打ちで斬殺するシーンに触れねばなるまい。〃国賊〃とののしられながら「このやろう」の一語をもって、上官を斬殺する行為は、明らかに〈天皇〉への憤恨をこめた姿である。敵と充分に闘った者を味方がさらに殺そうという死の二回性を強要する上官、上官の意志を形成した〈天皇〉ということば、それらは、水木のことばでいえば〃馬鹿げたもの〃でしかなく、〃ばかげたもの〃を無視しようとする者を圧殺するものへの悲痛な憤怒。日の丸の下に、充分に闘った者らを否定し去ろうとする日の丸を許せなかったのである。日の丸を信じた者らが悪いのだ、などという条理と不合理をわきまえぬ教条への憤りがそこにはある。水木は、赤紙による戦争参加者・非職業軍人を批判する人びとを、やはり〃ばかげたもの〃と思うにちがいあるまい。

国家が〃ばかげたもの〃である以上、国家にかり出されたものが〃ばかげて〃いるのではないはずである。水木が「硫黄島……」で描いたのは、〃ばかげたもの〃の内側で、〃ばかげたもの〃を意識せずに、本当にはそれを無視し去るように生活していた者が、〃ばかげたもの〃につきあわざるを得ず、自からも〃ばかを見る〃事態であり、しかもそれを認めようとはしない、〃ばかげた〃軍人への憤りという、庶民の生活的次元の眼である。

水木は、「硫黄島の白い旗」を発表した翌四〇年「二人の中尉」（日の丸戦記1・日の丸文庫）という五〇頁の中篇を発表した。「硫黄島……」が一庶民兵士を主人公に選んだのに対し、「二人の中尉」では、海軍の青年中尉と陸軍の壮年中尉が登場する。そして背景は、同じく硫黄島の極限状況を設定した。

硫黄島は、米軍の上陸によって、陣地は分断され、青年中尉の部隊は飲料水も弾薬もつきはててい

た。そうしたある日、栗林司令官から「バンザイ突撃」敢行の命が下ったのである。翌日、彼ら四十三名は〝天皇陛下バンザイ〟を叫び続けながら、日の丸をふりたて、米軍の肉体をもって突進したが、中の数人は生き残り、洞窟に集合した。右腕をとらえた者、片目を失くした者ら重傷兵ばかりであった。そのとき、陸軍中尉が現われ、竹槍でもって最後まで抵抗すべきことを説くのであるが、青年中尉は、最後の突撃で不幸にして生きのこったわずか数人が、再度突入して大局に他の影響があるのかと反駁する。陸軍中尉は、最後の一人になっても抵抗するのが武人の道ではないかとさとし去った。しかし、青年中尉は、「日本国民として十二分に戦ったのだ」「あれ以上のことを国家が強いるはずがない」といい、余生を生きのびる権利があるのではないか、と仲間の部下に語るのである。真夜中、部下が舟で逃げられるよう青年中尉は白旗をかかげて米軍に迫った。しかし、その眼前に陸軍中尉が防ぎ立ち、「死んでいったやつも生きたかったんだ」「みんな死たくて死んだわけではない。そうした何万という英霊に対して、戦友として、死んでやるのが軍人の道ではないのか」とくりかえし中止をうながした。青年中尉は、せっかく生きのこった重傷者を殺すのが、指揮官の正しい行為か、と反論するが、陸軍中尉は、「軍人でなければ正しい考えかもしれぬ」と言う。

そしてあくる夜も「二十三の生命を殺しても、つくることはできない」と、海軍中尉は白旗をふった。陸軍中尉は、「ささやかな抵抗」でも、本土空襲を遅らせることができると言う。陸軍中尉を無視し白旗をふり続ける青年中尉を、陸軍中尉は部下に命じて射殺した。青年中尉の体は、白旗を手ばなしうつぶせになって倒れていった。

その頃、青年中尉のお蔭で逃げのびられた部下達は、「我々は、いま生きている。そう内地で真水

をのむことができるのだ」と夜空の星をあおぎながら涙を流し語り合っていたのである。

水木は、〈戦闘〉における軍人の行為責任について触れているわけだが、どちらが正しいかは読者の判断におまかせする、とあとがきでかきながら、実のところ海軍中尉に正当性を認めていることは明らかであろう。そして、海軍中尉が、戦闘の極限状況下で、〈軍人〉としての行為を放棄し、自からのみが責任をとるという精神のなかの〈軍人〉に固執していることもまた明らかであろう。海軍中尉は、〈軍人〉を放棄することもできなかったし、そして、〈庶民〉をも放棄できず、〈軍人〉と〈庶民〉の狭間に立たされて、一つの決断を下すしかなかったにちがいあるまい。

「硫黄島……」と「二人……」は、〈庶民〉と〈軍人〉の〈戦闘〉における普遍的な姿を表わしているといっても過言ではない。そして、それは、庶民的資質をそなえた水木がラバウルの前戦地へ出征したこととは無縁ではないはずである。

〈庶民〉でもあり〈インテリ軍人〉でもあった水木が、自からをも否定せざるを得ないような戦闘の本質を、マンガによって描くというのは、しかし、深くは理解できない点でもあるのだが、そこには、やはり戦闘者としての、体験に裏打ちされたやむにやまれむ声がしみこんでいると思われてしかたがない。そして、私はといえば、水木の戦記マンガを読むとき、「充実していた軍隊生活」を執拗に語る梅崎春生の姿をオーバーラップさせていた。

水木のマンガには、人生訓めいたものや、処生術を説いたものなど、数多くうかがわれるわけであるが、それを単に〃都会人のユーモアとペーソス〃と見過ごしてしまっては、水木の底意をよむこと

にはならず、ユーモアとかペーソスの内部に密んでいる絶望的なまでの憤りをよみとらぬかぎり、ユーモアとペーソスの意味は理解できないであろう。すべてがまやかしだ、すべてが空しいのだ、と語る水木のペシミスティックなことばが、何に端を発しているかは最早云うまでもなかろう。インテリも信用せず、そうかといって庶民をも信用できず、現実を拒否していく〈水木マンガ〉の中の人物たち、そこには彼の分身がある。戦争における〈戦闘〉が水木に何を感じさせたのかは、むしろ戦記マンガでない作品の中にこめられていると思えるのである。そしてここにも、戦記マンガでは本音がはけない戦中派の恥じらいが潜在するのである。戦中派の表面に出さない恥じらいと憤りを受けとめぬかぎり、私たちは〈水木マンガ〉に接触点をもつことはできぬだろう。

それからもう一つ忘れてならないことは、水木の戦後体験である。水木は、左腕を失った傷痍軍人として街頭募金に立ったそうであるが、そのとき彼の眼には何が映ったか。戦争体験については多くの知識人が語ってくれたにもかかわらず、一様に傷痍軍人には触れようとしなかった。いや、傷痍軍人に触れることをさけてきたかのようにみえる。一体、傷痍軍人とは何なのか、私たちは、この命題に答えられぬかぎり、戦争について、戦闘について語ることができないのではないかと思う。もちろん〈水木マンガ〉についても。

傷痍軍人が一日も早く姿を消してくれることを望んだ人びとは少なくなったはずである。傷痍軍人は、十分な戦闘の証しであり、〈死者〉のなりそこないであった。そして、それを理解するだけの真剣さがなく、人びとは避忌することにつとめた。だが、傷痍軍人が、〈戦闘〉の証しをひっさげ、〃平和日本〃としての戦後を生きぬくのは私たちが考えるほど楽ではなかったはずだ。

水木もまた、例外ではなかっただろう。傷痍軍人としての戦後体験がなかったら、「硫黄島の白い旗」や「二人の中尉」のような秀れた戦記マンガを描かれなかったかもしれぬ。

精神的な傷痕と肉体的な傷痕とを同じ平秤にかけてみたところで愚劣なる問題を誘発するのみであろうが、時間的観点に従うならば精神的な傷痕は持続性を保つ保証はどこにもないのに比べ、肉体的な傷痕は好むと好まざるにかかわらず、精神的な傷痕を放棄し、あるいは超克し得た後にも持続性を保証されているのである。そして、負としての肉体的な傷痕を陰ぺいするために、自からが日常生活においていかに転回していかねばならぬかの痛恨は、とくに戦闘参加者にとって無限であったであろうし、遠い過去の記憶をなつかしさをもって迎えられることによって、さらに沈黙の湖底深くへと沈んでいくことになるだろう。

「イソップ……」とそして数十冊にのぼる戦記マンガを基底にして、〈水木マンガ〉は在るのではなかっただろうか。

「静かな太平洋の星空をながめて六人の者は、とめどなく流れる涙をどうすることもできなかった。それは、生きのびたといううれしさからであったろうか。いやそればかりではない。それは戦争という大きな運命の中にまきこまれた者のみが知る、戦争をかなしむ涙であった。

それは誰しも好んで自分達だけ助かろうとするわけではない。できうればすべての兵隊が生還することを望むのだ。だが、現実は逆だ。生命の危機にさらされた者のみが知る失われた生命への深いかなしみの涙であった。」（「二人の中尉」より）

（権藤　晋）

沈黙へ向う情念

つげ義春論

つげ義春の作品については、ここ数年来、ぼくはすでにかなりの量におよぶ感想を書きついできた。にもかかわらず、それらはいつもメモでしかなかったような、語り足りない不満と不安に残されている。その不満と不安が、ぼくにとって何なのか、を問いつめるためにも、ぼくはメモをとりつづけるしかないだろう。本文もまた、そのささやかな一部であるしかない。

ふつうサイレント・マンガと呼ばれている、マンガがある。キャプション（表題）と絵だけあって、コメント（註解）やナレイション（叙述）のないコマ・マンガを指していう。しかしそのようなマンガの実作品は、じつはそこで語られている言葉が、どんな意味や音を表わしているものであるかが、ほとんど狂いなく聞きとれる（書かれてはいないから読みとれはしないが）から描いてないだけなのであって、要するに便宜的に言葉を必要としないマンガだ、ということにすぎない。そうではなくイ

メージと言語について、たとえ書かれた言葉ではあっても、それが一箇の事物として取り扱われ、劇展開が、自らあるイメージの自律的自立性に向うようなマンガがある。言葉の支配圏から逃れられないでいるぼくらの日常性＝センスからいえば、それはナンセンス・マンガということもできると思うのだが、とりあえずそのような言葉を失う視覚の体験ないしそのドラマを、つげ義春の作品に見てみたい。

つげの作品について、ぼくはかつて、つぎのように書いた。

「狂気に通じる孤独――それこそ言葉を失うということつとした恐怖の体験以外の何であったでしょう。言葉を失うとは、他者を失うという以上に、自己を失うことにほかならなかったでしょうから。ですから言葉を失うことをおそれぬ意志こそ、絶対の沈黙へ、すなわち無を志向する抒情の足どり、だから詩とでも呼ぶしかない表現の出発……ではなかったでしょうか。あなたの作品を、ぼくが沈黙へ向う抒情などと呼ぶのは、そのような意味からでした。」（『ガロ』一九六八年六月・つげ義春特集号）

ここで「あなた」とは、いうまでもなくつげなのだが、ぼくは文中の「沈黙へ向う抒情」を、「沈黙へ向う情念」とおきかえて、その一例を、ふつうにはサイレント・マンガとはいえない短編「山椒魚」について、いささか考えてみたいのである。「言葉を失うということつとした恐怖の体験」とは、たとえば「ねじ式」などにすぐれて体験されるように思われようが、必ずしもそうではあるまい。単純に、告白的な人生論だみたいに誤解され易い「山椒魚」についても、同じ「足どり」はたどれるはずなのである。

「山椒魚」は、いってみれば、地下水道の一隅に棲息する一匹の山椒魚の、しごく日常的なモノローグだけのマンガである。濃密に描きこまれたこの一篇が与える感慨は、一見未完結的であり、どこかユーモラスですらあって、そのくせかなりしたたかな空無の相と見える。これはたしかにいわゆるサイレント・マンガではない。コマを追って、語っているかにみえる言葉が、描きこまれてはいる。だがしかし、この言葉は、はたして誰が、誰に向って発しているのか？　つげが、ぼくら読者に向って話しかけているのか？　いや、そうではあるまい。

遠くに果しなくのぞける明るみを背景にして、反射した陽溜りのよどむ、どす黒い泥水の底から、「俺がどおして／こんな処に／棲むように／なったのか／分からないんだ」という白抜きの活字が、浮び上って見える、かなり大きなコマによって、この短編は始まる。左手上方の古びた壁の面や、わずかに流れとみえる、地下水道の入口の方向を示す壁面の遠近感が、手前の文字をいっそう前方に押し出しているとはいえ、壁と水面との境界は暗黒にかくれ、地下水道の外からの陽差しとこちら側の水面での乱反射の、ハイライトの強弱もないので、このコマは、写実的でありながら、どことなく空間感がない。そのことが早くもぼくらの日常感の表層をすばやくかいくぐって、観念と情念の、あるアンビヴァレンツを誘い出そうとする。水底から、押しつぶされたような、しかし意外に淡々と乾いた低い男のバスを、人は聞くだろう。しかもその声は、周囲に反響するでもなく、たちまちまた霧のように拡がり、何時とはなく消えていく。

二コマ目では、画面の中央に波紋が浮かび、その泡沫の先に、吹き出しがおかれ、「気がついたら

／この悪臭と／汚物によどんだ／穴の中に／いたのさ」と読める。右手上方には壊れた古風な時計やサンダル、左手には自転車のタイヤらしきものが、板切れや布切れみたいな廃物と浮かんで見える。まだ声の主の姿はない。

そして三コマ目で水面からの声の主が頭部だけを見せ、しかも真正面を向いて浮上する。左上方から流れ落ちる陽の光を頭上に浴びて、一文字に口を閉じ、極端に両眼の間がひらいた平たい不気味な主の登場は、ゆっくりと重々しく、ぼくらの期待に呼応する。映画「老人と海」で、夜を徹して老人が追跡した巨大なカジキが、朝焼けの大空に向って水しぶきをあげながら始めて姿を現わす瞬間の、あのスローモーションの場面を、一気に三コマに圧縮した、といえば多少ちがうが、それでもぼくらがすぐそこで、正体不明のまま、かなりの手応えをもって感じとっていたものの正体は、このような〝奴〟だったはずだという、ほとんど狂いのない登場を、この三コマ目は持っている。

第一のコマで、どこか、とにかく泥水の、広くしかしあまり深くない底にひそんでいた主は、第二コマでは焦点を合わされ、画面の左右に描きわけられた吹き出しをたずさえて、中央にすわる。このわずか三コマだけの展開を見ても、ぼくらに、この声の主が、すでにこの世のものであってしかもそうでないもののような、日常的ではあっても、とりわけ非日常的ないし異常というのでもない、いわば透明な鏡の中の黒色の生物であるらしいことを、ふいっと知覚させられてしまっているのではなかろうか。

三コマ目の左右に描きわけられた吹き出しで、台詞はいう。「ではそれ以前の俺は／どこでどうしていたのかと／いうとサッパリ憶い出せ／ないんだ」「ただ遠い／故郷があった／ような気は／する

のだが……」。彼は故郷を喪失していた。この泥水に棲みついて、悪臭にチッソクしかかり、「空腹のあまり得体の／しれない腐肉や虫ケラ／を食べて」、記憶がぼやけ、何時しか「ヌルヌルした汚水に／快感すら覚えて／いる」彼にとって、故郷は、まったく断絶した未知の過去となっていた。「毎日毎日／上流から／見慣れ／ないものが／流れてくるので／」それを点検するのに没頭しながら、誰にも邪魔されることなく、現在を生きている彼の具体感は、一切の過去という既知からも解放されていた。「明日はどんな／ものが流れてくる／のか」それを楽しみにしている、山椒魚である彼の自由は、ぼくらのこの猥雑な実存感のそのどこかにたしかにはりついていたはずの、透徹した観念の相と通じてはいまいか。細密に描きこまれた、一コマだけでも十分に絵（吹き出しの部分もふくめて）になっているこのマンガは、後で述べるような、独自なコマの文法に支えられて、ぼくらを非言（無言ではない）の領域の知覚へとひきずりこんでいく。

山椒魚は、たしかに言葉ともいえるものを吹き出しの中で語っている。しかしこの言葉が、彼ではなく、どこかにいる誰かの言葉のように、ぼくには思えてならない。じゃあ誰が、どこから話しているのか。山椒魚である彼は、写実的な絵にふさわしく、まさしく言葉を語らない一匹の山椒魚でしかないのではないか。地下水道に棲みついてしまったという、異例といえば異例の偶然事によって、彼の生涯が宿命づけられて（いささか古風ないい方だが）いるだけで、彼はやはり山椒魚なのである。だがむろん、ついに山椒魚である、そのことによってこそ彼は、山椒魚ではない。この山椒魚に、つげ本人の変身を、そしてモノローグに、つげの声をストレートに聞きわけるのは、単純すぎる誤りといってもいい。つげはおそらく、山椒魚に自己を語らせようとしたのではない。そして吹き出しで語

られている言葉の数々は、つげ自身の述懐でも、告白でもない。多分つげでも、そのマンガを読んでいるぼくらでもない第三者の、どうしようもない、（キザないい方を承知でいえば）ある〃運命の声〃とでもいうしかない声とはいえまいか。

ぼくらはどのように自由であるにせよ、生まれ落とされる時間、場所を選ぶ自由は許されていない。

ぼくらの自由は、生み落とされてしまったという〈異例の偶然〉の、だから不自由な過去からの、ひとつの点としてしか与えられていない。過去からの不自由にはりつめられた自由を、ぼくらはわずかに未知である未来に救うしかない。生まれ落とされる前、ぼくらははたして何で、どこにいたのか。生理学や生物学の知識は、ここでは何の役にも立ちはしない。故郷を失ったものは、なにも山椒魚だけではない。生きるとは、あるいはまた、故郷という、失うべきものを所有する形式ではなかったか。

山椒魚は、昼寝をしていたある日、頭にぶつかった奇妙なものに出会う。「それはまったく／初めてのもので」「さっぱり正体が／つかめず俺は三日も／考えたものさ」。人間の胎児が、母体内でほとんど完全な形になるそのままの恰好で、彼のその住居に流れこんでくる。はらわたのさけた犬の死骸や、大きな眼球を画いた眼科医の看板、壊れたバケツや鳥の巣箱や、自動車のおもちゃや洋酒の空瓶、片一方だけのサンダルやダルマや、黒い猫の死体や大きな掛け時計や、額縁や手袋や、本や山羊の首、自転車のタイヤや、そして木片や布切れの、そんなものがびっしりとよどみたまっている泥水を分けて、胎児がゆっくりと音もなくすべりこんで来る。ぼくがここで書き上げた物品は、すぐそれとわかるように描かれているものばかりであり、これらの水面から姿をのぞかせているものの下には、きっともっともっと、死んだ物品がつまっていたことだったろう。三日間考えた山椒魚は、「結局ど

うしても／分らないので／俺は腹を立て頭突きを／二、三発くらわせてや／った」。蝸牛の角のような指をもった、短く太い手足をわきに揃えて行儀よく、まるで挨拶をするみたいにまっこうから頭で頭をこづかれた胎児は、ふたたび緩慢に、泥水の底にうつぶせになって沈み、流れていく。おそらく腐乱し、腐臭を放っていたであろうこの胎児をはじめ、先にあげたもろもろのガラクタは、驚くほどの明細さと、白々しく乾ききった光の中に描き上げられていて、およそ不快感を与えない。死んだ胎児は、壊れた時計や眼科の看板や、犬や猫の死体と等価な廃物である。もしちょっとでも生きていたら、山椒魚は食ってしまったかもしれない。これらの廃品となじんだ山椒魚は、どうして彼だけが廃品でなくありえようか。

むろん最初からの設定でなら、各場面はこれほど明るくはないはずなのであり、もっと陰湿で、ぬらぬらし、ぐちゃぐちゃした印象であるのが当然だった。だが、つげのこのマンガが、ぼくらに、透明すぎるほどの乾燥度で、有機物の生臭さや、死体や無機物の冷たさも感じさせずに、ぴたりと、ほとんど完璧な密度とペースで接触してくるのは、なぜだったのだろうか。おそらくそれは、生が、というより、生の様態が他の廃物と同じように、あってしかもないものとしてとらえられていたからなのだろう。ぼくらの日常的な知覚は、山椒魚によって剥離され、肉感を喪失してしまっているので、快、不快はない。無を限定するものとしての存在は、白い影のように浮遊している仮構にすぎない。

泥水に流される胎児のカットで、声はいう。「まあそれ以上／奇妙なものは／お目にかからないが……」、そしてその後に「明日はどんな／ものが流れてくる／のか」「それを思うと／俺は楽しくて／しようがないん／だ」と最終コマがつづく。

この最終コマは冒頭のコマを上下三分の二ほどに縮小し、場面全体をいくらか左寄りにしながら、四分の一くらい上にずらした図である。そして視点は水面からかなり高く、第一のコマより遠くある。中央の広い陽溜りを、山椒魚はまさに楽し気に、ゆっくり明日の方へ、すなわち見通せない上流の明るみの方へ、尾を振りながら泳いでいく。

頭部の大きい胎児と山椒魚、なま白くぶわぶわしている胎児と黒くぬめぬめしている山椒魚、故郷を失って生きている山椒魚と故郷を失うことのない胎児……そして「明日はどんな／……」。明日とは、過去からのどんな推算とも無関係な、厳密な未知である。したがって、未知である過去は、そのまま未来でもあり、現在は介在しうべくもない。だが、生まれてしまっているという〈こと〉の不自由な既知の自覚は、たちまちにして未知である未来への、わずかに緊張をはらみうる生の具体感にぼくらを乗せる。ぼくらは、未知である過去を既知とし、未知をすべて未来と設定しなおすことで、生命を生きる。そしてその自意識という仮構の支柱は、いうまでもなく生まれ落とされてしまった不自由を、自由に奪いかえそうという、いいかえれば生存の偶然性を必然化したいと願う不条理な欲望である。「明日はどんな／……」と上流に向って泳いでいく山椒魚とて、必ずや「明日」に泳ぎつくことはないのだ。

「山椒魚」は、人間にとっての現在という、この生の具体感を、ほとんどぬかりなく対象化してみせたようにぼくは感じる。

ぼくが読みとったかぎりでのこのような劇は、いってみれば抽象劇とでもいうべき性質のものであって、おそらくどのような生物の擬人化や、生物そのものの描写をもってしても、描出できないはず

のものである。ここで言葉は、言葉というぼくらの自意識の、背離を暗示する象徴とも記号ともなって、言語自体の、固有の運動に自立しようとするだろう。このようなマンガを、ぼくはサイレント的といいたいのである。しかし従来までのサイレント・マンガという呼称からでなら、ぼくのいいたいサイレント的マンガは、従来までのマンガそのものに対して、反（アンチ）マンガとならざるをえないだろう。

劇性とサイレントであることの関係を、また別に、石森章太郎のシリーズ作品「ジュン」と比較してみることができるかも知れない。「ジュン」のなかには、いわゆるサイレント・マンガが、幾例かある。作品をくわしく紹介する余裕はないが、結論的にいえば、「ジュン」は、いぜん言葉のカテゴリーにあり、それ以外ではない。

石森は、「まんがでなく詩――ムードだけのまんが――。そんな試みをまんがという素材がどこまで生かせるものか――といった実験をやってみたかった」（『COM』一九六八年三月号）と語っている。これは、詩やマンガについて、大へんな誤解だというほかはない。さまざまなコマ割りを工夫し、コマからコマへの飛躍にも注意をはらったかに思える彼の「ファンタジー」は、言葉で捕捉された「ファンタジー」にすぎず、つまりは総体としての知覚の日常性――センスの中の出来事にすぎない。

ぼくらの日常感は、なにも事物や現象が与える実在感によってのみ構造化されているわけではない。ぼくらは、夢を見、空想を楽しみながら生きている。ぼくらは、なにが常識的で、なにが非常識的ないし異常であるかを知っており、しかも常識的に非論理的ないし非合理的な領域を、夢とも空想とも呼んで占有している。そうした全体感としての日常性に、すっぽり包まれているわけだろう。だから

非日常というのは、そうしたトータルな日常性をそっくり内側からひっくりかえしたときのような、あるたしかなもう一つの現実感のはずであり、単なる幻想は、日常性を裏うちする、日常性の補完物にすぎない。「ジュン」は、どこかジャン・コクトーのモダンな映画から感じられるような、幻想の安全性や約束事があり、およそ恐怖の体験からは遠い。コマの文法もかなり映画的で、イメージのメタフォアは、類同性をこえていない。

先にちょっと引用した、ヘミングウェイ原作の映画「老人と海」の場合を借りてみよう。大きな魚を捕えることに情熱をかけていた一老漁夫（スペンサー・トレーシー）は、掌をすり切らせ、魚の生ま身をほおばりながら、見えない大魚に引きずられて、太洋を果しなく行く。小舟の中の老人の孤独は、淋しさなどではない。いや、そのときまだ、老人は孤独ではないのだ。そして浜に帰りついた時には、彼が夢にまで見てやっと捕えた大魚は、すでに骨になっていた。彼が捕えたとは村人に信じてもらえず、一人でベットに身を横たえる老人の姿と夕焼けに、ぼくらは日常性の中での生きることの空しさを、その時やっと、いやおうもなくつきつけられながら、あるたしかな非日常感をそれに重ねる。いいかえれば、ぼくらの日常が、ついに仮構でしかなかったのではないか、という不確かな確かさが、痛みとして横たわる。しかしぼくらが痛みを覚えるかぎりにおいて、ぼくらにはまだ救いがある。ひとたび痛みをも仮構として幻想の視座にすえなおしてしまえば、すなわち現実の幻想性を、幻想の具体性としてとらえ、現実をそっくり幻想の中にはめこんでしまうなら、ぼくらは痛みも覚えずにすむだろうし、その時非日常がはじめて、それなりの論理と合理によって構造化されて見えはじめるだろう。言葉は言葉であって、言葉を放れる。山椒魚が山椒魚であり、あることによって山椒魚で

はないと書いたのは、まさにその意味だったのである。「山椒魚」というマンガが、詩となろうとしているのはその地点であり、それ以外ではない。

さてここまで書いて、ぼくはもう少しいい足りない。「劇の展開」と書いた、その「展開」の、マンガの場合の、したがってコマの展開、というより劇の構造化について、もっと考えてみなければならないだろうから。

コマの運び方について考えるときに、またもう一度だけ映画「老人と海」を借りよう。老人を乗せた小舟をひきづっていた見えない魚が、いっとき休止したり、また突然走りながら、夜明けの大空の中に、水をわって躍り出てくるところを、映画はスローモーションでとらえていた。朝陽をあびて、水滴をふらせながら、体をくねらせ、まっすぐに飛翔し、またゆっくりと落ちる巨大なカジキ。客席でもう二時間近く、一人の老人の、無言の内面と対応しながら、いつかぼくらは、老人を金しばりにしているような魚を、イメージ体験として、見つめつづけていた。その魚が、スローモーションで姿を現わした場面は、ぼくらの、そして老人の目と心理を、そのまま永久にそこに固定する運動感としてあった。ぼくはこの映画を、およそ十年くらい前、いや何年前だかよく思い出せないほど以前に見たのだが、まるでよく憶えている。老人にとって、その時が永久につながる一瞬であったように、生命は、そこで燃えつきた。ぼくはこの場面を、スローモーションで撮ってみせた映像作家の、抜群の描写力を忘れるわけにはいかない。ぼくは、そこで幻想と現実とがぴたりと交錯する、あるまちがいのない生の現在地点を体験した、と思う。

「山椒魚」にもどろう。山椒魚が、はじめて姿をあらわしたとき(まだ山椒魚とはとても思えない

姿で）、ぼくは、「老人と海」の場合の今書いた登場のし方とは多少ちがうと先述した。それはちがう。ぼくらはそれまでのコマによって、声の主を、「老人の海」の場合の魚のようには、すなわち〃見えはしないがすでに見える以上の確かさで感じとれるイメージとして〃用意されてはいない。泥水の中から聞こえるような、どこか不安をともなったあいまいさの中で、山椒魚は、あいまいで不気味な登場をするのであり、彼は、イメージとしての確かさを失わず、といって固めきらないままで、現われたのだった。カジキが、どうしようもなく煮つめられたイメージの確かさのゆえに、実在の姿を見せた一瞬、その実在性を観客の想像力の自在さに奪われて、幻想としかいいようのない世界に転現してしまったのとは、このあいまいさはまったくちがっていた。つげの山椒魚が、ついに山椒魚であることによって、同時に山椒魚ではないのは、モノローグによる劇の展開にのみよるのでもなければ、あるいはそのユーモラスな動作のせいばかりではない。なによりもまず、単に上下、左右の寸法をかえただけの、長方形ないし正方形のフレームの中に、アングルのみをかえて見事に定着された各コマの、その運び方にこそ、より大きな謎がひめられている。

ぼくはつげのマンガ家としての稀有な才能のひとつを、彼のコマの文法に見出す。山椒魚が姿を見せるコマと、見せないコマの、非連続的な連続の、にくいほどのぬかりなさ。言葉で書くしかないのだが、例をあげてみることにする。むろん端的なモノローグの、詩的ともいえる切り方にも問題の鍵がひそんでいる。

「そうさ俺は誰にも邪魔されず自由に勝手気ままにしていられるのさ、もちろん」とのっぺらぼうに書くと、これだけで一コマのようだが、これが短かく行をかえられて、「そうさ／俺は／誰にも／

邪魔されず／自由に」と、「勝手／気ままに／していら／れるのさ」という二つのコマに分けられているのである。そして最初左右にゴミを流しわけている泥水の、画面右手上方でパチャパチャ泳いでいた山椒魚は、すぐつぎのコマでは、あおむけになり、白い腹をかかえ、尾だけを振って泳ぎ進んでいく。それらにつづくコマは、「もちろん／退屈なんか／するわけがない」と「毎日毎日／上流から／見慣れ／ないものが／流れてくるので」という言葉のある二つの吹き出しを左右にわけて、山椒魚が見えない場面である。中央には、中空を無意味に凝視したダルマが泥水にかたむいて浮かび、そのすぐ上には黒猫らしい動物の死骸が、見開いた片眼だけを、水面にのぞかせている。ほかはゴミの群れ。最初のコマで楽しげに泳ぐ山椒魚を見て、ほほえましさを誘われたぼくらは、しかしまだゴミの累積に油断はしていない。だが背泳ぎをしているような彼の姿の二コマ目にくると、なんとも可愛いげな彼の目と、あまりにも楽天的な姿態に、ついそこが泥水の中であったことを忘れさせられる。しかしダルマと黒猫のいるつぎのコマで、ぼくらのそのような一種の親近感は、ひとつの報復に出あう。とはいってもまだ、冷水を浴びせかけられたようなものではない。むしろふいっとぼくらの快感をそらし、というより快感をそのままゴミの堆積になじませ、不快感と快感を一挙に、宙ずりにしてしまうダイナミズムとして、そのコマが作用する。

各コマを見る、ぼくらの視点の移動にしてもそうだ。もういちいち例をあげるのはさけるが、前後左右、上下と移りながら、ひとつとして同じアングルから写さず、しかもその移動を、なめらかな動感として切らない。ぼくらの内部を志向するヴェクトルと、外界を知覚するヴェクトルとが、丁度偶力的な作用に働いて、この両者の距離だけを奈落にひきずりこむ。あるコマを見終えたときのぼくら

の精神のムーブメントは、前のめりにも、のけぞることも許されず、ただ静かに上下、前後、左右にゆすぶられるのみである。そして立っているその位置だけが、垂直に下降する。コマとコマとをつなぐ論理は、絵の説明ではないモノローグにひきずられながら、結局は読者であるぼくらに任せられているのだが、じつはぼくらにはどうする術もない。ぼくらは、コマが与える訴感を、「……である」とか「……でない」と終止しようとして、できない。強いていえば「……でありながら、……ではなさそうだ」と口ごもるしかないわけである。つげの劇の未完結感や空無の相は、とりわけ彼のコマの文法の、未然形性ないし仮定形性にある、とぼくは思う。

つげの作品が、読者にあたえる未完結感や空無の相は、あるいは「山椒魚」以外の作品によっていっそう容易に明らかだといえるかも知れない。たとえば「沼」や「紅い花」の少女や、彼女の話し言葉、そしてなによりもその情景描写が、人物描写ときわだってちがうことにもうかがえる。つげは情景を画きこんで、その残った空白部分として人間を置いているようでさえある。人間だけは、ほとんど陰影を与えられていない。

人間も自然の一部であったはずだのに、生れ落とされて人工の制度の中で生活し、制度を補強していくうちに、いつかその母なる自然から遠ざかり、対立していってしまった。しかしそのことによってしても、人間のなかの非自然も、ついに自然の発気でしかなく、いずれ有限の生命を終るしかない。つげは、人間の有限の肉体を超えて、原始の自然の、倫理というか摂理の側に身を沈めようとし、肉体を、その実在感のゆえにこそ幻夢として、なかったものとして捉えかえしているのではないだろう

か。

人間は、たまたま自然のなかに、人間だという自意識（それが絵の場合の描線）によって、かろうじて囲われているので、今ここにいると見える（思える、ではなく）のであって、実体としては、在るがままに在る自然のすべてが、可不足なく存在するだけではないのか。いいかえるなら、自分という人間は生きてここにいるはずがない、という知覚、または生れてきて今いるというのはなんとも不思議だという確信（？）。

それはたとえば、鏡の中の世界とも、俳優の現実感ともいえる。Aという名の俳優が、Bという役柄の芝居を演じていたとする。何度も、というよりすでに何年間、あるいは何十年間もくり返し演じてきたので、Aはひとたび舞台に上って幕があくや、ほとんど無意識的にBの台詞を口にし、きめられた身ぶりを自発的に演ずることができるようになっていた。そんな時、突然芝居とはなんの関係もない第三者が、〃Aさん〃、と呼びかける。彼は、たしかにそのAという名前には憶えがある。だが、Bである自分は、とっさに返事ができない。やがて自分はAであり、今はBという名の役柄を演じていたにすぎないのだ、という自意識がもどってきて、〃はい〃と返事することができる。その返事をするまでの間、その時間内で、彼はAを演じ、同時にBを演じていたともいえるし、AもBも演じておらず、無名で不在だったということもできるだろう。

ぼくらは、ぼくらの生を、肉体をふくめたいわゆるこの現実界を、そのままそっくり演劇だと見なすことだってできるだろう。自分はつげ義春という名のマンガ家を演じているにすぎず、本当の自分とかいうものは、どこか過去のかなたに残してきてしまったのだ、といったふうに。ぼくは作品から

うかがえるつげの生命感を、そんなふうに推測してみたくなる。イタリアの劇作家ルイジ・ピランデルロの戯曲に、「作者を探す六人の登場人物」というのがある。六人の人間は、劇中の人物として誕生させられたのだが、劇が未完成のままで放り出されてしまったので、生きつづけるためには、残りの部分を書いてくれる作者が必要なのだ、という設定であった。六人は、自分たちが劇中の人物なのだと意識していたが、そのように意識することと、そうでないと意識することとの、その両義性の上に、想像力に裏うちされたつげの自在さがあるのだろうとぼくは思う。

それはやはり、沈黙へと向う生の情念とでもいうべきものだろう。つげにとって生は、いぜんとして生という名の運動でもあろうが、自分が今ここやそこにいるとかいないとかいうことも、直接関係のない仮構なのではなかろうか？

（なおつげ義春については、林静一の項やナンセンス・マンガの項でもいくらかふれたので、参照していただければありがたい。）

（石子順造）

殺意を張りつめた世界

さいとうたかを論

ゴルゴ13（サーティーン）と無用ノ介、このふたりのヒーローについて書くことは、これら魅力ある人物の像をことばで分析することをめざしているわけでもないし、おそらく、かれらが活躍する作品を語ることにもならないだろう。人物像や作品のありかたを、もちろん問題にするほかにこの文章のはじまりようはないが、ちょうど、ゴルゴ13がその活躍の舞台とするさまざまな場所が、わたしたちの現実の歴史や土地でありながら、そのいわばあるアクチュアリティとでもいいうる設定の今日性が、ゴルゴ13なる男にとってみれば、べつだんアクチュアルでも何でもなく、たんに仕事の場でしかないように、わたしのこの文章にとって、かれらや作品は論ずべき対象ではなく、それは、ゴルゴ13や無用ノ介のシリーズを読みつづけている読者における事情に通じることでもあろう。つまり、ゴルゴ13や無用ノ介という人物、あるいはあの一連の作品、それら自体にわたしたちが魅せられているわけではないのだ。ゴ

ルゴ13なる男の像について、ほんの一瞬考えをめぐらせてみればいい、かれがひとりの人間としてわたしたちにとって魅力的であるなどとはいえまい。たしかに、ゴルゴ13の描かれてある姿像は、文句なしにカッコいい。しかし、絵であるからにはどの画面も動かぬゴルゴ13の像をしか描いていないにもかかわらず、かれが動くことこそ、わたしたちにとって魅惑なのであり、かれが、ほとんどひとつの機械、あるいは機械装置のように任務を遂行するとき、そのかれ自体を愛するとすれば、それは機械への愛なのであって、なんらかの機械的メカニズムそれ自体を愛するという傾向は、少なくともわたしにはない。それにもかかわらず、ゴルゴ13の活動に魅せられるのは、メカニズムの働き自体は愛してしまっているということなのか。即断はまだできないが、そうであって、そうではないだろう。ここではじめて、ゴルゴ13と無用ノ介の人物の像や、かれらの置かれているシチュエイションが問題となるのだ。

「ゴルゴ13シリーズ」第十四話で、ゴルゴ13を狙う刑事バニングスが、ゴルゴ13について、こう語る――

「自分の心や行動を、つねに第三者の目で見つめられる男」

これは、作中人物のことばにしかすぎないが、誤りなくいい当てていて、ゴルゴ13におけるハードボイルドのありかたは、そのようにある。しかし、「見つめる」のは、では、いったいなにものなのか。答えは、いうまでもなかろう、ゴルゴ13という男が一個の狙撃装置であるということによってすでに答えられているのだ。自分を第三者の目で見つめ、そして律する、その主体は、ほかならぬかれ自身であるよりほかはなく、それこそがプロフェッショナルすなわち機械としてのかれの本質であっ

て、かれの器機としての頭脳が、経験や勘に基いて、その肉体を動かせしめるのである。ひとつの機械的メカニズムが、自らのすみずみまでを客観視する能力を持たなければ、行動を遂行しえないのはいうまでもなく、そこでは、「見つめる」主体は、メカニズム全体であるというしかなく、あるいは、そのような主体はない、といってもいい。あえていえば、虚無、空無がその主体である。ここで虚無などということばを用いれば、ゴルゴ13がいわゆる虚無的な人物であって、その魅力は、まさにそのことが現代人の内面の虚無的であることと通じる点にある、などという、もっともらしい言説における虚無ということばと混同してしまいそうだが、機械に虚無的もなに的もありはしない。

つまり、ゴルゴ13についてバニングスが述べたことは、じつはやはり誤りを含んでいたのだ。「心」などという曖昧なことばを使ってはならないのであり、かれバニングスがゴルゴ13に敗れるのは、「心」などということばを用いることにも示されるように、かれがなにがしかの情念を抱えているからなのだ。

ところで、「無用ノ介シリーズ」の第八話「天にさけぶ無用ノ介」の冒頭で、無用ノ介がある寺で瞑想し、坊主がかれにつぎのようにいうシーンがある――

「おまえさんの心からそのおおかみの心がぬけんかぎり、おまえさんの心にしずかなやすらぎはおとずれはせん……」「自分の心に勝ちなされ、自分のきばに勝ちなされ……」「自分をみつめてみようとする心のあるかぎり、いつかは、心のやすらぎをみつけることもあるじゃろう」

無用ノ介は、この坊主の説教に異を唱えようとはしない。実際のところ、かれ自身、その「心のやすらぎ」とやらを求めて寺にはいり、いっときの心の平安を持ちえたのだ。ここで語られる「自分を

みつめる」ことは、ゴルゴ13におけることとは、まるで異なる事情にあり、坊主だから致しかたないにしても、「自分をみつめる」ことが克己と結びつくという一種の精神主義は、「ゴルゴ13シリーズ」にあっては、ほぼ完全に近く前提として廃棄されている。

しかし、「無用ノ介シリーズ」を流れるものに照らしても、この精神主義はひとつの矛盾というしかない。というのも、このシリーズが大いに先例としたと思われるテレビの「三匹の侍シリーズ」と同様、剣にまつわる精神主義から無用ノ介は無縁であって、たとえば、かれが二本差しであることも、そこに武士としての魂があるというわけでもなく、二本ながら活用すべき武器としての二本差しなのを見ても、そのことは容易にわかる。またかれが、なりわいとして賞金稼ぎであることにも、たとえば悪を討つ正義などという理念は、ほとんどないのだ。ただ、無用ノ介についてさらに明瞭なことは、かれが自ら「用無しいぬ」というとき、そこに自嘲の響きがあることである。だからこそ、かれは寺へ行き、黙想する時を持つのだ。そのとき「みつめ」られる自分とは「用無しいぬ」であり「おおかみの心」を持った自分なのであろうが、ゴルゴ13が「みつめる」ものは、ひとつの目的に到達するために観察し統御すべき自分のすべてであって、ゴルゴ13に自嘲の影は、ありうべくもない。

この両者の差異は、決定的にふたつのシリーズ作品群を、同じ作者によりながらも、分けへだてている。ゴルゴ13は、困難なシチュエイションのなかでいかに目的を達成するかに、狙撃銃と、その引き金を引くおのれの指と、どこでいつその指に力をこめるかを測定する頭脳と肉体とを駆使するのであり、そこでは、目的と自己に関するかれ自身のいかなる理念も情感もありはしないのだが、無用ノ介についていえば、先述したように武器としての剣にまつわるいかなる理念も持たないながら、それ

を手にするおのれをめぐるさまざまな想いがあって、ときとしてかれは、人を斬るという行為をなすしかない自分を呪い、慙愧に堪えがたい激しい心の惑いにおちこむのである。

かれらがなりわいとしている殺しにおいて、この差異ははっきり浮かび上っている。殺しに至るふたり、あるいは殺しの瞬間のふたりにおける殺意のありようが、明瞭に異なるのだ。ゴルゴ13の狙撃は、じゅうぶんに熟した一瞬の機会になされ、そのためにかれは、シチュエイションの困難さのなかで、準備し待機する。その沈着さには、情熱とか情念とかを秘めた者をうかがい知るべくもなく、ひとつの目的へ向けての硬質の意志だけがあり、殺意はゴルゴ13にあっては、そのように引き金を引く瞬間、つまり殺しの瞬間にのみあるのではなく、その行動のはじまりから終りまでを硬く貫いている。それは、まさしく殺意とでもいうほかないものであり、その殺しの意志は目標にのみ向けられていて、かれがその目標に至るためになす狙撃は、たんにじゃまものを取り除いたにすぎず、そこに殺意といえるものはない。この、自分と目標人物とのあいだ、行動の開始と終結とのあいだに張りつめられた一本の硬質の糸としての殺意に比較して、無用ノ介における殺意は、ある瞬間瞬間に生起するものであって、たとえばかれは、それこそ「おおかみ」のような獣の本能的習性によって、剣をふるい、その断続する殺意が、かれを目標の賞金首へと導いて行くのである。無用ノ介にあっては、一本の張りつめられた殺意などはありえず、いくつもの殺し、あるいはその瞬間における殺意がかれのなかで積み重なり、かれにさまざまな想いをもたらすのだ。

わたしがファンとしてその死を悲しんでいる市川雷蔵の主演映画に「ひとり狼」（池広一夫監督）という作品があり、そこで、雷蔵扮する人斬り伊佐蔵が、殺しのあと、三度笠のひもを結びながら、

「今夜もまた、おれの夢のなかに新しい卒塔婆が建つのか」とひとり呟く。この、少しくキザでありながらもわたしを感動させるせりふには、無用ノ介の殺しにまつわる想いに似た、自ら選ぶしかなかったとはいえ、人を斬ることをなりわいとしなければならないおのれへの、重苦しい想念がこめられている。ついでに述べれば、この人斬りの伊佐はやくざの喧嘩の助っ人をして稼いだ金を、昔の恋人に送りつづけ、幾年ぶりかでその女と再会し、その金を受けとっていなかった女を責め、女が「きたない金は受けとれません」といい張ったとき、「きたなくなんかねえ、体を張って稼いだ金だ、きれいなもんだぜ」と答え返すのだが、このとき、先述したせりふにうかがえた重苦しい想念とは逆に、たとえ殺しによるものであろうと、それは「きれいな」金だと主張する人斬り伊佐蔵の、自らの行為をめぐる深い思念がうかがえ、おそらくそれは無用ノ介とは縁ないものであろう。そうであればこそ、無用ノ介はかずかずの殺しによる血のにおいをその身にしみこませ、そのことに苦悩するのだ。

こうして、「無用ノ介シリーズ」は、血のにおいをもった殺しの想念でひきつがれていき、「ゴルゴ13シリーズ」は、血のにおいなどまるでないままに、張りつめた殺意の体系として、わたしたちのまえにくりひろげられていく。ここで、一方のシリーズが子ども向けの雑誌に掲載され、もう一方はそうではなく、おとな向けの雑誌に発表されているといった、作者と作品に課せられた状況を考慮に入れ、そのゆえに作品と主人公のありかた、とくに殺しをめぐるありようが異なるのだ、という論の立てかたを、わたしはとろうとは思わない。そのような事情をたとえ考えてみたところで、ゴルゴ13と無用ノ介との差異の本質は動かない、と判断するからである。

さて、ゴルゴ13と無用ノ介、このふたりの人物のありかたの差異は、とうぜんかれらの置かれてあ

るシチュエイションの差異であり、さらにそれとかれらとがとり結ぶ関係の違いでもある。それらがあってこそ、かれらにおける行動と非情とのありようが浮かび上ってくるのだ。

ゴルゴ13が活動する場は、主として現代政治の世界であり、ゴルゴ13自身がひとつの狙撃の機械的メカニズムであるように、かれの機能が力を発揮する場としての現代政治世界は、機械に等しいメカニズムとしての世界であって、ひとりあるいは複数の人物がゴルゴ13に殺されることによって、その機能の方向を転ずる仕組みを持っている。いわばかれは、政治という機械装置の影のボタンを押す者である。ボタンを押す行為自体に、どのような想いも情も介入するべくもないように、ゴルゴ13は非情なのであり、そのときかれは政治という装置に組み入れられてあるのだといえよう。ゴルゴ13自身もまた、じつは押されるべきひとつのボタンにすぎない。政治状況を動かそうとする者が、ゴルゴ13というボタンを、札束でもって押せば、この優れたメカニズムでもある器具はまちがいなく活動し、次なるボタンを押し、政治メカニズムを動かすのだ。さて、そのゴルゴ13というボタンを札束で押す者もまたひとつの部品であり、その者を動かしているのもまた、というふうに辿って行けば、埴谷雄高が書く「幻視のなかの政治」が浮かび上ってくるほかはないのだけれど、いまここで、政治のありようについて述べるつもりはなく、ゴルゴ13の主体なるものを想定すれば虚無とでもいうしかないものなのだというわたしの考えは、政治についてもいいうるのではあるが、しかし、この両者をまったく等しなみに述べてしまうわけにはいかないとも、わたしは考える。

それはあたりまえすぎることではあるのだが、「ゴルゴ13シリーズ」に現われる政治世界が、そのほんの端の端をしかのぞかせてはいず、政治世界の全貌などとことばでいってみたところで、それは

ついに見ることのできない観念の領域にあるものであり、そうでありながらも、そのきわめて小さな部分はゴルゴ13に狙撃を札束で依頼する具体性となって姿を見せるのだけれど、ゴルゴ13なる男は、わたしたちの眼が紙の上にとらえることのできる姿以外ではなく、つねにその全体をわたしたちにさらしつづけ、その限りにおいて、具体性以外のなにものをも持ってはいない。メカニズムとしてのありようは、大きく異なるわけである。また、その主体が同じように虚無である、空無であるといっても、政治に貫徹している支配の体系はゴルゴ13にとって無縁であり、すでに述べたように、かれにあるのは、殺しの依頼によってはじまる殺意の体系だけである。政治の仕組みが非情であることと、ゴルゴ13が非情な男であることとは、こうしてその位相を違えているのだ。おそらくそこに、「ゴルゴ13シリーズ」のリアリスティックな衝撃があるのだと思う。つまり、そのような位相の違いによって、わたしたちにとってのゴルゴ13とその活躍の場たる現代政治世界とが、その具体性・観念性を転倒させ、ゴルゴ13なる男の像がいったんは実体として提示されたかのごとくにわたしたちが受けとったのを、もう一度、紙に描かれてある虚の像にしかすぎなくさせ、その非情をフィクションとして完成させるのだ。もともとゴルゴ13がフィクションであることなど、わかりきっているのであるが、それをいったんはリアルなものとしてとらえてしまう地点にまで、わたしたちは連れて行かれ、そのとき同時に、あらためてフィクションであることに突きやられる。

この構造を、「無用ノ介シリーズ」についていえば、フィクションは一貫してありつづけている。無用ノ介が活躍する場が現代ではないということなど、さしたる問題ではなく、かれの置かれたシチュエイションが、すべてかれに剣を抜かせるためのものであり、そのようにしつらえられた場でかれ

は人を斬り、そのことをめぐるさまざまな想いを抱えこむのだ。この想いは、時代設定をこえて、むしろわたしたちにとってなまなましい。たとえば、おのれの生きるためのなりわいと生きるということ自体との関係が、そこで重苦しい想念をまとって問われつづけ、そのことは、わたしたちにリアルな問題として迫ってこなくもないといえるのだ。

非情のかたちについて、さらにこの事情ははっきり現われている。ゴルゴ13が、その内面をどう推察しても、ひとつの目的へ向けて統一された意志によって張りめぐらされた殺意しかなく、そのことのゆえに非情であるのに対し、無用ノ介は、かれが貧しい者や虐げられた者のために剣を抜くことがあるのに見られるように、ひとつのことのために、つまり賞金首を斬り落とすために、非情であるのだ。もともと非情であるしかありようがない者と、子どもの無邪気さや心の平安に弱いけれども、むりにも非情になるしかなかった者と、その両者を並べてみれば、無用ノ介の場合のみが、わたしたちのリアルな、つまり日々の想いに関わってある。無用ノ介が、子どもに慕われ、剣を一度は捨ててみたりするやさしさによる惑いを示すのに対し、ゴルゴ13は、たとえば、自分が射殺した男の飼い犬が、飼い主の死んだことも知らぬままにその死体の側を離れようとしないとき、その犬を、飼い主を倒した同じ銃で射ち殺してやるのだ。そこでは、一匹の犬への思いやりさえ、非情として現われ、生命へのいたわりが、その生命を絶つこととして現われるのである。

このように、無用ノ介が血のにおいとともに身にまとっているさまざまな想いは、たしかにわたしたちにとって、わたしたちの日々のありように関わってきて、リアルであるとはいえるのだが、そのような想いの発生する場が、まさにその発生のためにこしらえられてあるものであることによって、

逆にリアリティの根を断たれていて、空に浮かんだものでしかなく、そこで保証されるリアリティは、いわば描かれている木や家や、あるいは剣や銃や船や汽車がリアルであるということくらいでしかなく、そこから真にわたしたちが自らの想念を動かしはじめることは、ほとんどない。「ゴルゴ13シリーズ」に見られるリアリティとフィクションたることとの転倒がもたらすような衝撃は、「無用ノ介シリーズ」にはありうべくもないのだ。

「ゴルゴ13シリーズ」に見られる、こうした人物像と場との関係は、この作品群の魅惑のありかをさし示しているといえよう。冒頭に述べた、ひとりの男の像としてのゴルゴ13に魅せられることではなく、一個のメカニズムあるいは殺意の体系であるかれが動くことのゆえにこそ、このシリーズを読みつづけているわたしたちなのだ、という事情は、わたしたちにおける現実と虚構をめぐる想念・思念にするどく関わっているのだ。

ひとりの男の像としては、そのリアルな描写によってきわめて現実的な感覚をわたしたちに与えるゴルゴ13が、その内面のまったく空無でしかないことを現わしつつ、現実を写した政治世界の絵柄のなかを動きまわり、ひとつの力を発揮するという、このシリーズ作品群のありかた、ここにある特異性が、わたしたちをおもしろがらせるのである。べつの場合を想定してみればいい、ゴルゴ13のような人物がきわめて架空の舞台、たとえば手塚治虫の作品にしばしば設営される擬政治世界を動いてみても、ゴルゴ13のあの殺意は、擬殺意でしかないだろう。また、逆に、いかにもありうるような人物、現実的な苦悩を抱えながら行動を強いられる、あるいは自ら選択する人物を、わたしたちが現実ととらえるような世界のなかに動かしてみても、その二重の現実らしさは重ね合わさることによって、よ

りするどく虚構性をばかりさらけ出すにちがいない。この後者の例は、加山雄三主演の映画「弾痕」（森谷司郎監督）に見ることができる。加山は、日本人でありながらアメリカの諜報組織の一員であり、日本でその任務を、ゴルゴ13ばりの非情さと狙撃の腕とによって遂行していくのだが、かれが日本の女を愛してしまい、ついには自らの組織によって消されるという悲劇に至るとき、ひとりの中国人の偽装亡命というきわめて現実らしいできごとのなかで、加山扮する狙撃手は、ふたつの祖国を持つ者の苦悩をのぞかせはじめ、かれの非情さは身に鎧ったにしかすぎないということが暴露され、シチュエイションのなまなましさと、この人物の「ふたつの祖国」という苦悩のもっともらしさとは、相乗し合って、たとえば週刊誌に載っているスパイ実話くらいのリアリティあるいは虚構性をしか持ちえない。そこでは、この映画がかなりよくできているはずにもかかわらず、加山雄三という俳優に、それこそもっともらしさくらいしかないという条件が、大きく作用して、映画をだめにしているという事情が働いているのだが、映画論・俳優論はここではやめておこう。無用ノ介という人物の像についていえば、この映画「弾痕」の加山雄三の像と、ほとんど重なり合うと考えられ、そういった男の像が、すでに述べたように、かれの苦悩をさまざまに刺激するためにしつらえられた状況を動きまわるのであって、その場合、人を斬るすさまじさが見せ場として数多く描き出されなければならず、ついには、最近の作品のように、週刊誌の見開き二ページを枠取りもなしにひとコマとし、そのように大きなコマを積み重ねた決闘場面だけをしか描かなくもなるのである。

もちろん、剣と銃という武器の違いが関係してもいるだろうが、ゴルゴ13が狙撃する場面に血のにおいはなく、そのとき、撃つ者はどんな情もさしはさまないままに、殺しをやってのけ、このことは、

「ゴルゴ13シリーズ」に設営されている政治世界のありかたとも関わっている。たとえば、中近東の抗争が描かれ、実在のダヤン将軍が登場し、あるいは中国の亡命者とそれを護送するＣＩＡ、その亡命者の暗殺を計画する中国の指導者と狙撃を依頼されたゴルゴ13が描かれ、現実を作品のなかにとり込むそのような手法がとられていても、そこに描かれ、そして読者も理解する、その現実の政治世界とは、新聞やテレビなどの情報媒体を通じて作者と読者とが了解しているものなのであり、このシリーズに頻出する現実の組織の名称や現実の土地や都市が、ほとんどわたしたちに直接的に具体的に身近い感じを与えるのも、新聞やテレビその他によってそうなのであるように、ゴルゴ13が活躍しその殺意を張りつめる世界は、ちょうど新聞や週刊誌に印刷されてある写真の世界のように、わたしたちに、ある種の現実感を与える世界なのである。「ゴルゴ13シリーズ」に、真珠湾攻撃の記録写真が挿入されていたものがあったけれど、この方法は、作品のありかたをみごとに背負って用いられているわけだ。

もはや、「ゴルゴ13シリーズ」の描写について、多くを語る必要はなかろう。その絵としてのフォルムは、そこに登場する人物のありかたやシチュエイションのありかたのフォルムと、ほぼ完璧に近いまでに結合されているのだ。直線的描線、写真の使用、あるいは写真を下絵としたらしい風景の描写や器機の緻密な描写は、ドラマ構成のかたち、つまりいわゆる映画的手法の徹底した駆使と緊密に関連しながら、わたしたちをとりまく新聞、テレビ、週刊誌をはじめとした莫大な量の情報によって浮かび上る現実の世界を行くゴルゴ13の、その行動と殺意のフォルムを決定しているのである。「ゴルゴ13シリーズ」に見られるそのようなフォルムは、おそらく、さいとうたかをがかつて脚色して

描いた「007シリーズ」を踏まえて生み出されたのであろう。あの、ジェームズ・ボンドなる不死身の男と、かれが活躍するシチュエイションとは、いわば、映画「弾痕」のありかたに通じるものであり、それを否定的媒介としてそこで徹底的に研究された手法が、「ゴルゴ13シリーズ」に結実している、と思われる。ちょうど映画の場合にカメラを固定しておいてひとつの場面内の動きをとらえるように、同じ背景のコマをいくつか連続させ、そのなかにおける人物や乗りものを動かせるといった手法、それを極度に短い時間にしぼって、つまり短い数秒の時を数コマで割って描くという、いわばスローモーション場面の挿入、あるいはズーム・アップの多用などからは、凝視を読者に強いる力をうかがうことができ、そういった凝視にはらまれる硬質さが、ほかならぬゴルゴ13の殺意、おのれと目標とのあいだ、殺しの依頼からその完遂までを張りつめ貫流する殺意の硬さ、つまり非情さに通じているのである。ゴルゴ13が殺意を固めて狙撃目標を作品一篇のはじめから終りまで凝視しつづけるように、わたしたちはかれの活動のいっさいを凝視しつづける。この凝視そのものに、どんな情がさしはさまれてあるはずはなく、わたしたちは非情な凝視を作品に向けるというよりは、作品によって凝視の非情さをいわば獲得していくのだといえる。

わたしがこの文章のはじめに書いたことにふたたび戻れば、ゴルゴ13や無用ノ介の活躍を読みつづけるとき、そこに現われる殺意のかたちに魅せられているのだ、と、わたしは思う。そして、すでに述べて来たことからも明きらかなように、わたしに限っていえば、ゴルゴ13の殺意のほうに、より魅せられている。かれゴルゴ13が、わたしたちの社会の圧倒的なまでに多量な情報がつむぎだす幻想の現実の世界を、殺意によって生きていく、それは、かれ自身が氾濫する雑誌マンガ・劇画のなかに登

場し活躍しつづけていること、あるいはそのような社会にわたしたち自身が生活しているのだということに対応しているのだ。もとより、ゴルゴ13の殺意は描かれてある作品における幻想であり、わたしたちの現実における殺意ではないけれど、生活の場にあるわたしたちにとっての、殺意の幻想ではなしに、幻想としての殺意の体系としてありつづけているのである。

（菊地浅次郎）

回帰または浸蝕輪廻への出撃

永島慎二論

1

一九六八年その年のアメリカ旅行から帰った永島慎二は、つぎのような感慨をもらした。

「(帰国後の) 作品が変わるか変らないかは、ぜんぜん意識していない。ただ、ぼく自身まんがを描きはじめた初期になにかがあったわけでしょ。そういうものの仕上げみたいなものをしたいと思っているんです。十代の前半でもって、なにかを感じてまんがを描きはじめたわけですが、あまりに、未完成というか、舌ったらずの作品のまま放出してきた。それは、ぼくの中で土台になって充実しているわけでしょ。ところが、まんがでそれが整理されているかというとそうでない。それをコツコツとひとくぎりしていかないと進歩も発展もない。逆行ではないが、十代に持っていたものに、もう一

きわめて単純な見方をすれば、いま永島慎二は、作品創造の内的プロセスにみずからが要請する「なにものか」付加することによってある変容ないし飛躍を企図しているといえるかもしれない。だが、マンガ家にかぎらず作家が、それまでの彼からは想像もつかないような行動によって現実から一時的にせよ切れようと試みるばあい、私たちがそれを彼の実作上の転機とみてしまうのは単純すぎる。永島慎二のばあいにしても、彼が「いままではマンガを画いていく姿勢の中には、大ゲサに言えば命を賭けるというものがいっぱいあった」(『ガロ』一九六九年五月号「マンガ家・フーテン・全学連」)地点への回帰を目的意識にもったアメリカ旅行を完結させたところで、彼の作品になにがしかの進歩と発展が期待できるはずもない。けれども、永島が前掲のような感慨を語りながら、「作品が変わるか変わらないかは、ぜんぜん意識」されていないにもかかわらず、「(マンガ家永島としてのいわば初期の)十代にもっていたものに、もう一度帰ろう」という意志を存在させるのをみるとき、その間によこたわる矛盾の大きさは、彼がつねにマンガとある純粋な距離とでもいうべき姿勢を保続させようとして果たしえなかったことへの焦燥をつねに反すうしなければならない永島の苦役を象徴的にものがたっているような気がしてならない。

私は、永島慎二の年譜をつくることにも資料はないが、「幻の名作」と評されるほどの作品『漫画家残酷物語』の一連の作品群と、そののちに『COM』に連載されて伝説的な支持があったと聞く「フーテン」、『漫画アクション』に現在連載中の「若者たち」との間には、種々の興味深い永島自身の内部転回の軌跡を読みとることができる。そこには、ひとりの「純粋」さを抱えて生きる青年の苦

渋が作品の表面にではなく裏面ににじみでて、ある種の感慨を禁じえなくさせる。人間の「純粋」さなどというあいまいな相対的価値認識が、そのあいまいさによって社会とあいまいにコミットせざるをえないばあいの「年月」が、どのようなものがあるかを、それはものがたっているのである。

2

いまさら確認するまでもなく、永島慎二の作品は、あたかもひとりの若者の「生」がもっとも本質的な地平で、いわば存在論的な意味においても青春を充足しえているといったような評言によって正当化されてきた。いま雑誌・単行本を飾ることばに例をとるならば、それらはつぎのようである。

文学的な、あまりに文学的な！ それでも永島慎二は描くのです。／永島マンガは、やっぱりあなたのマンガです。／永島慎二が呟き囁く—誰に？ あなたに／永島マンガのコマの間に息づく真実を読め／永島慎二が青春に捧げる愛と死の詩。だがこの詩にはまだ曲がない……そいつを作るのは君だ。／ひたむきに生きぬくこの哀しさ……美しさ！ そうだここには何よりも、人間がある。生活がある。／彼が描く青春には、現代の若者がもつ、残酷なデカダンスがにおってくる。／マンガが魂をもちました……マンガでなくては描けない今日の青春／それは、あなたの人生と、目に見えぬ深いところで交叉しているかもしれません……。

このような無数の言辞は、あきらかに永島が描く青春の質が、青年がひとしなみにもつ「生」における渇望を体現しえているもののそれであることに一片の疑いもいだいていない。

さて、永島慎二にとって「青春」とはなんであったのであろうか。彼は書いている。

「かつて文学青年を自称し、青春を謳歌した若者達は多かった。今は、それにかわり漫画少年とでもいうべき若者のなんの多いことか。これは、愛する彼等の悲しい笑いの物語である。(S)」(『漫画家残酷物語』「うすのろ」)

いうまでもなく永島にとってマンガは、少年の日から彼が賭けることのできた唯一の「生」の証しであった。いや、こういいかえた方がよいかもしれない。永島の才能にとって「生」をまっとうできるはずだと思えたのは、絵を画くという行為を媒介してみずからの「生」を確認できたマンガ表現だけだったのだと。『漫画家残酷物語』を通してくりかえされるテーマは、まさしくこのマンガを描くことと、現実の生活のレベルにおける幻想のせめぎあいにひたすら身を浸しつづける若者たちの姿である。公式的にみるなら、この両幻想は、いわば自我と現実の落差であり、この自我と現実との間に顕在化しつつあるものを永島はマンガ表現=芸術表現として貧しい青春を生きねばならない自己に定着させたのである。この時期の永島の作品が、つねに現実=生活に苛だちながらなお、ついに到達不可能な「芸術」の領域への距離を自己満足ともとれる「悲しい笑い」をうかべながら確認し、理想として芸術=マンガを追いつづける主人公を登場させるのはそのためである。もちろん、それは彼自身の投影でないはずはない。しかし、それらの作品において登場し「悲しい笑い」をうかべなければならない若者の青春には、永島自身のそれとはあきらかに一歩の距離が存在することも見逃すことができない。

『漫画家残酷物語』の主人公たちは、ほとんどマンガに生命を賭けることに社会的コンプレックスを抱いていないようにみえる。二八編つくられたというこのシリーズのなかにくりかえし描かれる若

いマンガ家の苦痛は、けっして日陰者意識などではなく、すぐれた作品を理解してくれない出版社・編集者とすぐれた作品の書き手である自己との距離感への苛だちである。むろんこれは簡単に前述した自我と現実との落差という形で公式化できる。このコミュニケートへの期待と焦燥というパターンは、このシリーズにはさまざまなヴァリエーションがみられ、永島の内部においてこのことがいかに実作上重要な問題であったかをものがたっている。ところがさらに重要、というより、根本的な意味で永島の本体をかいま見せている点は、このシリーズにおける主人公の若者が「マンガ家志望」、つまり作品が売れるか売れないかわからない社会的な目からはみ出さざるをえない境涯にある、という条件設定である。なんでもないことのようにみえるこのことは、ひとつにはいま述べた他者とのコミュニケートへの不安を増長するものであることと、ふたつには、自我現実との間を上下する心理的な振幅こそがマンガ＝芸術への志向をその真底において支える情念たりえていたことを意味するという点で、じつは永島の全思想の解明にかかわる問題なのではないだろうか。みずからけっして社会の総体から認められず、喰うこともできない、といった状況認識が多感な若者にとってなにを意味するのかはかなり明白であろう。彼は、そのような状況においてこそ、体制的な社会への意志的な拒絶と理想の芸術表現への激しい希求行為とをみずからの「生」を軌跡するに足るものとなしえたはずのだ。私には、作者永島も例外ではありえなかったのではないか、と思えるのである。彼が「マンガ家志望」から「マンガ家」へと変貌したとき、彼の社会的コンプレックス＝日陰者意識もまた裏返えしの変貌をとげた。そのとき彼の芸術的営為と自認するものからなにが失われていったかはあとでふれたい。

このシリーズに「蕩児の帰宅」という作品がある。蕩児とはいうまでもなくマンガ家志望のひとり

の若者である。母危篤の電報を受けとりながら、翌日発行された初めの本を持って帰郷した若者が、社会的に成功した兄たちに母の死に間に合わなかったことを責められ遺産相続を拒否され、絶縁をいいわたされる。若者はそのまま再び東京へと帰る。という単純なストーリーである。ただし、永島は、末弟に絶縁宣言を下す兄たちにつぎのように語らせるのである。

「たしかに奴は出来そこないだ　オ、オレだって学校の先生より……」「オレもそうだ　医者になるより……作曲家になりたかった……しかし　おふくろが望んだことだ……」「それをあのばかが……自分だけ好きな道に進みおって！」「……」「あいつは人間の社会の……生活というものがわかっていない」「しかし……」「何んだ」「あいつをみていると！　わかるような気がするんです」

（以下略）

このように延々と兄たちの会話はつづく。三一コマにわたる彼らの会話は、結局「やっぱり奴の分（の遺産）は奴の分だ　送ってやるんだな」（カッコ内は引用者）という長兄の発言によって終わる。ここで永島は、主人公の末弟に身を借りて親と家の枠内に納るべきだとする社会的な秩序意識にたいして復讐をはたしたのだ。この復讐が、永島のどのような意識から派生したものかは明白であろう。かつて彼がマンガ＝芸術の自立性を貫ぬくべく疎外感とたたかいつつさびしく、生きるために切り捨てた日常性への後顧を自己合理化とともに否定するための内的必然性が、この作品「蕩児の帰宅」を生む原動力であったとみることができる。それは、ただ単に彼の「マンガ家志望」体験がもたらした結果ではなく、複雑に屈折した反社会感覚が、蕩児としての永島自身の内部意識を激しく燃えたたせたためであったのだろう。

3

『漫画家残酷物語』をはじめ永島慎二の作品の多くが、マンガ家を志ざしつつ青春を生きる若者たちを描きながら永島自身の青春の相対化を行なおうとする試みであり、それが原初的には、どのような内部構造をもっていたかを前章で簡単にふれた。そこでつぎに、資料的には未整理のままいま考えねばならないのが残念だが、永島慎二の転回点があきらかだと思われる『フーテン』から『若者たち』へつづく時期の問題を検討したい。

『青春残酷物語』のシリーズ『フーテン』は、いわば『漫画家残酷物語』の続編ともいうべき作品だが、後者の作品にみられた永島の社会の総体にたいする反発を契機とする苛だちはあとかたもない。そのことは、『青春残酷物語』に登場する長暇貧治を中心とするフーテンたちの個性の現れ方において、永島が『漫画家残酷物語』で直接的に託したみずからの青春の行方が、まったく解体してしまっている事実によって如実に示されている。これは、はたしてマンガに賭けた自己の信念をモチーフとしてあった『漫画残酷物語』の若者たちが、永島の自己史における役割を完了させてしまったことを意味するのであろうか。私にはそうとも思えないのである。『フーテン』の長暇貧治のあの恥らいをもった韜晦が、仲間とたのむ新宿のフーテンたちとどこで接点をもちえているかは、ただ長暇＝永島が描きたい作品が描けないからといった退嬰的な地平での一致だけではけっしてないように思える。私の粗雑な読み方をもってしても、それが真に帰結するところは、永島がフーテンの中になにを見ようとしたのか、という疑問の解答と不可分ではないのだろうかと思えるのである。つまり『漫画残酷

物語』と『青春残酷物語』の落差は、単に前者の若者たち＝永島と後者の長暇＝永島のそれをさし示すだけではなく、フーテンにコミットする永島の内的部分が、彼自身の理想をどのように変えたか喪失したかを計る尺度となるのではないか、ということなのである。

私は『青春残酷物語』の長暇貧治の韜晦にこそ、作者永島慎二の描いた理想の破産を見、永島のそれへの自覚を挫折感として見ざるをえないのである。なぜなら、永島のような表現方法として青春の相対化の具現が『漫画家残酷物語』の若者たちの表現として実行されたものであるならば、長暇＝永島存在は、彼の好きな「文学的発想」としてけっして表われえないはずなのだ。表われるとすれば、それは『漫画家残酷物語』の若者たちが抱えねばならなかった良いマンガを描きたいという意志と喰えないという生活の重みの狭間に押しつぶされた永島であり、長暇でなければならないだろう。必然的にそれはけっして現実に表われざる『青春残酷物語』でなければならない。逆にいえば、描かれてしまった『青春残酷物語』は、永島がかつて希求した青春の日の理想とは裏はらに生みだされたものであり、作者である永島もまた生活のレベルにおいて理想を切り捨てねばならなかった自己を韜晦しつつ、つねにフザけたような言動によってフーテンと共闘する長暇貧治を生みださざるをえなかったわけである。

登場する若者たちと作者の関係がともかく信じられていた作品における永島の方法論がリアリティを保証されたのは、意識化されない擬制のものであったにせよ、そこに作者の生活レベルにおける「生」の意味が生々しかったからにほかならない。このあとにふれる永島が現在直面していると思われる巨大な壁に突撃するひとりの純粋理想主義者の過去が抱える悲劇性は、作品上からはこのへんを

出発点としていると考えてまちがいがあるまい。

であるとしても、永島はなぜフーテンと、いま述べたような理由で自己ならざる自己である長暇貧治を共闘させねばならなかったのだろうか。永島は、遊んでいる自分をわからぬと告白する長暇に、わかっていることは絶対になまけていないことだといわせ、つぎのようにつぶやかせるのである。

「人間てえものはなトン平！ 悲しいものだぞ！ だからな……おれはその悲しい人間の……長い長い友だちになれるような、そんなまんがが描きたいんだ！ だれにでも愛される新宿の街みてえなまんがをな」(『ＣＯＭ』一九六七年一二月号「フーテン」)

このつぶやきの内容はフーテンに全面的にコミットした人間のそれであろうか。絶対にそうではありえない。ここでは「長い友だちになれるような」悲しい人間とコミュニケートしたいのは、フーテン長暇貧治ではなく永島であり、「だれにでも愛される新宿」というオプティミスティックな発想をするのもフーテン長暇貧治ではなく永島なのだ。そうすると永島＝長暇がフーテンと行を共にする契機は、作品が描けない自己と不生産的営為しか残されていないフーテンの非日常性にしかあるまい。私には、永島が自己の激しい反省をフーテンの非日常性のもつ現代社会における正当性に重ねたのではないかと思える。永島が感じた「正当性」は、あるいはかつての彼自身にたしかなものとして存在した「生」への純粋な、したがって無意味な絶望であったのかもしれない。フーテンの奥底にひそむそれへの共感を永島は、彼自身の良心の声として作品に体現せざるをえなかったのである。『漫画家残酷物語』に存在していた若者たちのストイックな生活感覚のリアリティは、いまや社会の総体からはみ出たフーテンのデカダンへ寄せる永島の個人的な負い目として免罪符がわりに使われるところま

で堕落したのであった。その出発点において永島の希求した真実のゆくえは、この時点で彼の目からすっかり失われてしまったのだ。彼が代わるべきなにかをその心情の基底にすえることを創作上の緊急の課題としなければならなかったことは自明である。彼がマンガによる真実の追求などという稚い理想を見失ったとき、いわば社会的良心という形をとって政治状況への内的参加を志しはじめたことはけっして偶然ではなかったのである。

彼の政治的発言が、けっして以前になされていなかったことは彼自身が語っている。「ぼくは安保条約に反対なんですよ。だから今度は行動したいと思っていますね。たとえ今の仕事がへって収入が三分の一くらいになってもいい、ぼくは安保条約に反対しますね。」「ぼくは安保体制下にあって売れるマンガ家であるより、自分のいいたいことがいえるマンガ家になりたいと思っています。」(『わかもの』一九六九年四月号対談「マンガに真実をもとめて」)

これが、いくら機関誌的性格をもつ雑誌に掲載された御用発言であるとしても、私には永島の心情を痛々しい思いで感受せざるをえない。貧しかったマンガ家志望の原体験が、永島にありうべき理想とありうべからざる現実との落差を無情に知らしめたその当然の帰結として、彼に左翼的倫理感への接近を迫ったのである。マンガ=芸術への求道者的なアプローチが、外的な圧力によってたんなるオプティミズムに終る危険を無意識に感じとったとき、永島の「真実」の行方は、対社会(反体制)的営為という点では等質な政治参加の決意に結節していったであろうことは想像に難くない。したがって、永島がひとりの若者として「生」を真面目にみつめればみつめるほど、彼の政治的発言は、彼の内部で二つに切りさかれるという修羅を現前せざるをえないのである。彼のいう「十代に持っていた

ものに、もう一度帰ろう」という意志が、彼自身の「生」を証す倫理であるならば、いまや彼の心には、かつての理想をさらに純化させたい心情的なユートピアを対社会的な行動によって具現しなければならぬという倫理感の台頭は、けっして彼自身の「生」を本質的な真底において証しはしないのである。

シリーズ「若者たち」は、そのような永島慎二の精神的な動揺の時期にあって、失われたものへの手さぐりの回帰を試みた作品群であることによって軽視できないものがある。

シリーズ「若者たち」は、五人の若者たちが主人公である。阿佐ケ谷のアパートに住む若いマンガ家の村岡の三畳間で共同生活をおくる芸術家志望らしいこの五人の若者たちの青春は、作者の永島の身辺を投影しているようにもみえるが、それ以上に『漫画家残酷物語』から何年かを経過した永島自身の青春にたいする激しい追憶が描かれている、と私にはみえる。『漫画家残酷物語』にみられた、マンガ家志望の若者が現実に実社会で出会わなければならない理想と現実のズレにたいする屈折した心情の動きは、もはやここでは直接的には描かれることがない。直接的な屈折の所在が、みずからの青春の相対化という作業の帰結として描きだされるばあいに避けられない被害者意識あるいはその表裏に存在する絶望と不安が、この「若者たち」に感じられないとすれば、このことはなにをものがたっているのだろう。五人の若者たちは、永島のことばを借りれば「赤貧洗うがごとし　ともに若さだけが売りもの」(『漫画アクション』一九六八年一二月一九日号)の集団でありながら、彼らの表情はあかるい。というより作者がみる五人の若者たちは、表面的にはオプティミスティックな思想を「生」の武器として握っている。

村岡がマンガ家のアシスタントとして働きにでている間に空き腹をかかえる四人の若者たちの会話は、せいぜい「アパートの前でウロチョロ」するうまそうな赤犬のことか、干あがった胃袋を満たしてくれるかもしれない友人のあてのない来訪のことなのだ。小説家志望らしいヒネた友人が、ここなら何か喰わせてくれるのではないかとやってくる。かれは、部屋の中の抽象画に目をとめて突如こういうのだ。「ムムンン……これはいい……すばらしい油絵じゃねえか!」四人の中の一人が喜びいさむ。「き、きみはぼくの絵がわかるんですか!」「わかるわからないの問題ではない! こんな宝をもちながらきみらはなぜ? 貧乏してるのかのう」うれしそうな画家の卵の顔、「とにかくもんくなく金になる絵だ! これだけわけがわからんければ、あそこの質屋のおやじはバッチリだませる!」(『漫画アクション』一九六八年一一月一四日号)つまりかれらは、この長さんとかいう小説家志望の男の偉大な合理主義的現実感覚にほんろうされてしまう。若者がけんめいに描いた作品をいとも簡単に芸術とは無縁な次元に引き下げ(引き上げ?)てしまうことが、それによって喰うことが啓示されているかぎり、あらゆる非現実主義をのり超える可能性をもつことはたしかである。だが、永島がかつて『漫画家残酷物語』にあきらかにしているストイックな非現実主義的営為は、このような現実主義とも激しく拮抗し、それを超える可能性を孕む性質のものではなかったろうか。そこに存在した精神の修羅が、じつは永島たちがめざした真実のほんとうの顔貌ではなかったろうか。彼らにとって真の芸術=マンガとは、彼らの精神と現実との拮抗の激しさの相対的な度合によって測ることが可能であり、そこにこそ彼らの精神の修羅が、自覚された非現実主義の誇りとして衿持されたのであった。
ただ、ここで私がいいたいことは、シリーズ「若者たち」における、超えられた非現実主義の誇り

と超えられぬ非現実主義の誇りの両極が作品創造のうえで、どのような価値評価としての優劣を獲得されるべきなのか、というようなことではない。現在の永島を現在の作品から類推することは、いうまでもなく危険である。がしかし、この「若者たち」の主人公たちの諧謔の意味するところは、作者が登場人物に仮託した精神を彼ら登場人物が作者自身の実生活上の精神の投影として機能するときのそれの亀裂の大きさであり、その間の断層の深さが惹起する苦悩の質量が、いってみれば作者永島慎二の理想と現実のアンビヴァレンツをストレートに描くことを避けさせる最大の要因なのだ、ということなのではないか。

〃若者たち〃がどれほど「赤貧」にあえいでいようが、そこでは、そのことがじつは理想と現実を切断する契機になっているはずであるという認識はすでにない。もういちど念のためにいっておかなければならないが、永島マンガ家志望の若者たちの青春を描いた『漫画家残酷物語』において私的に描出した若者たちの内部構造の自律性こそが、彼の表現を借りれば「今の世の中というものは何でも一生懸命やる人ほど生きにくいのです」(『漫画家残酷物語』)という現実に普遍的な青春の信念を貫ぬき通すための武器となり、理想への第一歩ともなりえたのである。

簡単に結論めいたことでしめくくるならば、シリーズ『若者たち』の若者像が、永島の個人的な体験の位相をぬきんでている部分があるとすれば、それは、五人の若者たちの「赤貧」が永島自身の「赤貧」としてダイレクトな感傷が描出されていない点にあり、さらに永島がみずからの「生」の意味を隠ぺいすることによってみずからの生きる意味を伝達しなければならないという、背反した関係のもつ緊張感が永島の意図とはかかわりなく存在する点であろう。

すでに永島にしてみれば「いったい、なんのために自から進んでキズつかねばならないのか」（『漫画家残酷物語』）といわせるほどのマンガ＝芸術への指向をもはやオプティミズムだけでは処理しきれないことを察知しているにちがいないと私は思う。良いマンガを描くことを至福としたかつての若者は、良いマンガを描けないことを逆手にとっていま新らしい作品を生みだしつつある、といえるのかもしれない。しかし、そのことが彼の熱望した方法とは裏はらな方法でしか実現できず、もはや彼の内部にすら青春を充足させるべきなんらの衝動も失せてしまっている点を気づきながらの前途に、いったい彼はどのような理想を見、現実を見るのであろうか。

4

自己の青春を相対化しようとする試みが、永島慎二の内部でどのような悩みを惹起し、かつ作品創造の過程でそれがさまざまな変容をとげているのではないか、という私の疑いが決定的になったのは、じつは『ガロ』に連載を始めた彼の民話シリーズに目をひかれたときに始まる。民話シリーズを始めた意図について永島はつぎのようにいっている。

「民話は活字以前のイメージの中で拡がっていったわけですけれど、空想豊かな人が自分の親しんでいるイメージとちがっていて、イメージを制限されてしまう危険性もでてくるけれど、話でしか伝わらなかったものを絵でやる作業をやっていきたい。創作というほどのものではなくて、その点、より画きにくい面もあって不利なんですけれども、（この民話シリーズは）マンガの技術がこれぐらいは消化できるんだというサンプル程度にしか考えていない。だからそれで読者にうったえようという

のではなく、読者のよく知っている話を画いてどうでしたか、とね。」「民話を画くのと創作を画くのとはおのずからちがうので、民話についてはぼく自身民話が好きだからなおさらこわせない気持があるんです。ぼくにはその出発点に一つの観念があるんです。けっきょく農村の二、三男坊が貧乏していて家がないから嫁ももらえないという境遇におかれたときに夢みたいに民話をつくり出したんではないかと推測するんです。」「民話についていえば、村の子どもをずらりと並べて、おばあさんが『むかしなあー』と話し出すと、子どもたちが『あーい』とあいの手を入れるというムードーその独特のムードをマンガで出したいんです。民話シリーズは、ぼくの原体験のなかから、ぼく自身の納得いくものを選び出していきたいと思っています。」(『ガロ』一九六九年五月号対談「マンガ家・フーテン・全学連」)

若干視点がずれるけれどもここで注目すべきことは、民話について永島が主観を述べていながら、じつは彼にとって重要なことは、読者あるいは受け手とのコミュニケーションの問題にあり、それが彼の理想主義をある一面で支える情念とでもいうべきものとなっているのではないか、ということである。読者とのコミュニケートについて永島は「どこかのだれかに見てもらいたいという願いがある。」(同前)といっているわけだが、彼の「作者→読者」型コミュニケーションへの無残なまでのあこがれは『漫画家残酷物語』のなかに、すでにいくつかのパターンを見出せることについては前に述べたとおりである。

ところで、民話を永島のように貧困からの発生ととらえ、そのコミュニケートの質を「むかしなあー、あーい」型としてしまう安易さには、また別の批判が必要である。さらに民話のマンガ化の問題

を表現の方法論としても古典的なリアリズムに随している点も指摘されなければなるまい。いま私には民話論を詳述する用意がないが、民話と呼ばれるものが、どのようなメッセージで伝達されようとも、その内実は、人間存在のある必然を契機として、人がもつ歴史にたいするオプティミズムとペシミズムの狭間を虚構に転位させてきたものであるにちがいないのだ。とすれば永島が気にしている「民話を画くのと創作を画くのとはおのずからちがう」ことも「なおさらこわせない」という気持も全き杞憂に終るはずなのである。

ともかく、永島が「民話」を描こうと決めたとき、彼の内部においてなにが消え、なにが生まれていたのであろうかが私の気にかかる。つまり、粗雑な分類であるとしても、これまでみてきた『漫画家残酷物語』から「フーテン」、「若者たち」を経て「民話」にいたる過程は、彼の私的空間とでもいうべき青春の転写、あるいは再現であり、そこからの脱出意図のみずからへの啓示であったはずである。にもかかわらず現在のシリーズ「民話」を見るかぎり永島の意図はまったく果たされていない。もちろん私的青春の空間から彼がどのように飛翔しようとも、彼の転位の可能性は、先述してきた彼の描く理想の空間とは位相の等質性をもつかぎりのいわゆる通俗的にいわゆる永島調を出ることはありえないのである。それにしても永島慎二にとって、これまでの「想像力的空間」は、根本的な転換を迫られていることだけはまちがいない。彼がどこへ行くのかは私にはわからないが、それが3章で述べた新たなる真実の内的追求を彼に要請する良心の政治的目覚めではないことだけはいっておきたい。私マンガ的自我を否定的にみて政治的自我へと転位させてみたところで、永島慎二の表現構造は変化するはずもないばかりか、むしろそれは、あたかも浸蝕輪廻の形で彼の内部意識にかえっていく

にちがいない。彼がそのサイクルのどこからどこまでを一サイクルとみなすかが、彼の今日的問題の最たるものだ、と私は思う。マンガ＝芸術の真実を求めていただひたすらに生きたかつての永島慎二を限定していた表現の鞍部を私があえて指摘しなかったのは、このことの意味するものが永島慎二にとってあまりに重大すぎることへの僭越な同情であったのかしれない。私には、永島がこのことを自覚しながら「若者たち」をつづけ、「民話」に挑戦していたにちがいないと思いたいのである。

（梶井　純）

強いられた青春の惨劇

平田弘史論

平田弘史のいくつかの作品において、その主人公は、彼の青春が始まり、そして成熟にさしかかろうとするに至るまでの時期を、剣技の習熟についやしている。この青年の姿をあるいは次のようにいってもいいだろう。彼は剣の修業を積むことのなかで自らの青春を開かせていった、と。ともかく彼にとって、青春のいっさいは、体力と精神力のすべてをあげて打ち込んだ剣においてしかありえない。しかも、その剣の修業が、たとえば精神の求道性によって、剣の奥技を極めようとするような自発的な志向によるのではなく、強いられたものであることによって、彼の青春がその後もちうる様相・過程は、その始まりのところですでに決定されてしまっている。仇を討つ、あるいは、恨みを晴らす、このことのゆえに強いられて、彼は剣の技を磨かざるをえなかったのである。

作品「あに・おとと」は、そのような青春がたどる過程を、武士社会のなかの兄弟の姿を通して描いている。この武士社会と兄弟という設定は、平田弘史の作品世界でしばしば見られるものであり、人間の生き方を左右するほどに、武士道という掟が支配的な武士社会において、兄と弟とのとる態度の違いが、ある現実社会における青春のありかたを鮮やかに示している。

この作品「あに・おとと」の場合には、冒頭すでに兄と弟は決定的といえるほどに深い断層を示す青春を生きており、あるいは生き始めようとしている。二十五歳の兄は、厳格な武士道精神の権化たる父にならい、武家の掟のなかに生きていて、これからもそのように生きていこうとしている。これに対し、弟は、武士社会では冷遇される運命にある次男という位置によって、武士社会の掟に反抗的であり、また、青春のまさに開き始めようとする十八歳の年令によって、彼がそれまでに見てきた兄の青春の姿、武士社会のなかでの青春のありかたに懐疑的である。

このような兄と弟の上に、それぞれが、それぞれの生き方をとらざるをえなくなる事件が起る。父の死、そして仇討ちの旅への出発——。

弟は兄の手ほどきによって、仇討ちのため剣の修業にはげむ。どのように反抗的であり懐疑的であったにしても、十八歳の彼には、掟の支配を打ち破るすべはなく、掟が要請する目的を達成するための剣技の習熟に向うほかない。だが、仇討を求めての旅が五年を過ぎたとき、弟は「もう五年もさがしているに見つからぬ……俺の青春はおやじのためにむちゃくちゃだ!」と口走り、兄と口論する。いうまでもなく、その五年とは弟にとって、どのようにも量るすべもないほどの重さをもつ年月なのである。彼は、その五年のあいだに、彼の青春期の真只中へ歩み進んできたのであり、剣の修業の苦

しさと、仇敵の見つからないことが、彼に、自分の青春の姿を自覚させずにはおかなかった。さらに三年たつ。兄弟は旅を中断して、貧しい一室で内職仕事に従事している。すでに青春期を過ぎてしまった年令をあらわにした兄は、黙々と内職にはげむが、弟の方は、あらゆる秩序意識や義務意識を越えて際限もなくのびひろがろうとする〈青春〉を禁圧して強いられた目的に向けなければならない自分の青春の境遇に、ますますいらだちを深めている。弟は、金のためと称して道場破りをする。おそらく、そのような手だてでしか、彼のなかに漲った〈青春〉をそのとき生かすことができなかったのであろう。こうしてさらに二年、仇討ちの旅に出発してから十年の年月がたつ。兄は病床にあり、弟はやくざの用心棒になって日々の糧を得ている。そんな弟に意見する兄。弟は宣言する、「俺はもうとっくに仇討ちはやめにしたんだ！」。この断固たる弟の宣言に憤った兄は、病身をふるい起し、仇敵を求めての旅にひとり出発する。

だが、その直後、兄弟が十年をついやして探し歩いた仇敵が弟の前に姿を現わす。すでにいずこへともなく旅立った兄に告げるすべもなく、弟はひとり仇敵と対決する。そして討つ。

「仇討ちはやめにしたんだ！」と言い放ったときの弟に、強いられた状況から、自らの〈青春〉を奪回しようとする決意をうかがうことができた。かつて反抗と懐疑を投げつけることもできないままに、掟にしばられる方向へ歩み出すほかなかった彼が、最初の五年を経るや、自分の青春の惨めさを少しは測ることができるようになり、それ以後のいわば無頼の五年間において、自分の青春期を自分の意のままに生きようとし、しかしその意図も実現化されないまま、彼は〈青春〉の奪回を宣言するところまで来てしまった。彼の内部ですでになにものをもってしても抑えがたいほどにたくましくな

った獣が、彼に宣言を命令したのであり、それは、彼が、惨めさで塗りつぶした十年間に対して報いることのできる精一杯の誠実であったともいえるだろう。

だが、決意がどうあったにしても、彼にできることといえば、いわば青春前期の五年間に蓄積した剣技を、道場破りや用心棒稼業のなかに注ぎこんで、喰いぶちを稼ぐことであり、彼にとって〈青春〉にほかならない剣の力は、そのようにしか生かすことができない。この弟の姿は、青春期のいっさいを仇討ちひとすじに注ぎこみ、その果てには病いをしか得ることのできなかった兄の無惨さと、ちょうど表裏一体をなすような無惨さでおおわれている。背中合わせのように〈青春〉の方向は違っていても、兄も弟も、武士道という掟の支配する世界のなかの〈青春〉を生きていたのである。両者が見せた深い断層も、しょせんその世界のなかのことであり、掟はそのような断層を抱えこんだまま掟でありつづけた。弟は、いわば青春前期において、掟のゆえに獲得した剣技でもって、その青春の後期を生きのびてきたのである。

だからこそ、仇討ちへの旅立ちから十年たって、彼が〈青春〉を成熟させてゆく年令にさしかかったとき、現われた仇敵に対して、「やめた」はずの仇討ちを挑み、遂行したのである。彼がほんとうは仇討ちを片時も忘れることができなかった、というのではない。彼の〈青春〉そのものが、もともと仇討ちと無縁なようにはありえなかったまでであり、そうであってみれば、〈青春〉奪回の宣言は、不能性の烙印をすでに押されていたのであって、この逆説のうちに彼の〈青春〉のになわざるをえなかった逆説がありありとすけてみえる。つまり逆説的に、仇討ちを遂げる彼のなかに、いわば強いられた〈青春〉を生ききった者の栄光をみることもできるのである。

仇敵をたおした彼は、掟の定めるとおり、晴れてもとの武士として一家を構えることになる。そして一年がたつ。すでに武士社会のなかに自分の位置を定めている弟。その彼の耳に、ある日、兄の行方が知らされる。だが、弟が駆けつけるよりも早く、兄は自決し果てていた。「武運果てたり」の一言をのこして。

作品「あに・おとと」の結末は、このように、武士道そのものに重ね合わすようなかたちのまま死に至ってしまう兄の〈青春〉と、武士道の枠のなかにありながらも、反抗と浪費に明けくれ、やがて転回を重ねて武士道のなかに成熟を埋めてゆく弟の〈青春〉とを、きわだった対比のうちに描いている。

平田弘史はこういう兄と弟との姿を、作品「無頼剣に涙あり」において、ほぼ同じような設定のもとに描いている。だがそこでは、青春に刻印された無惨さはいっそう深い。

主人公の若者は、彼の幼年期に死んだ父の仇敵を求めて、盲目の兄とともに二十年の年月を過ごしてきた。その流浪の日々の貧しさは、彼の肉体に病いの根を植えつけてしまっている。彼は自らの背中に「此ノ身一両」と大書し、二十六歳という青春期の真只中を、ある一瞬を求めて毎日に過ごしている。二十六歳までの二十年間を、仇討ちのために生きてきてしまった、いや、むしろそのように育てられてきた彼にとって、作品「あに・おとと」の弟にみられるような、武士社会の掟への反抗や、自分の青春の境遇への懐疑は、起りえようもないものであろう。ただ彼にあるものといえば、いま二十六歳という青春期が盲目的にはらんでいるものを全的に吐き出してしまって、病いの青春期を中断

させるひとつの瞬間への志向である。彼の〈青春〉とともに、ほとんど〈青春〉そのものの別名のようにして育った病いが、いずれ遠からぬ未来に、彼の青春期をある日とつぜん断ち切ってしまうであろうことを承知している彼は、「此ノ身一両」の瞬間を求めて、すさみ猛りたつ心を抑えるすべもないままに、歩き廻っている。おそらく彼は、そのはげしい彷徨のなかで〈青春〉を消耗しつくそうとしているのであろう。

だが、道場破りの報復を受けての乱闘のさなか、彼はひとりの人物に助けられる。その老人こそが二十年をかけて探し求めてきた当の仇敵であるとも知らないままに。そして彼はひとつの変貌を遂げようとする。「無益な仇敵捜しに費した二十余年間の一切を捨てて新しく生き直すのだ」と、静かな病いの床で彼は、自分の〈青春〉が方向づけられてきたことの意味を噛みしめ、その方向の転換を決意するのである。この転生の決意は、作品「あに・おとと」における弟の決意に通じるものをもっている。しかし、この決意にもかかわらず、作品「無頼剣に涙あり」でも、強いられた目的達成へ向けられた日々が彼の内部に育くんだものは、彼の転生を阻むものとしての相貌をくっきりとあらわす。ふとした機会に彼は、自分があと十日ほどで死ぬ身であることを知ってしまうのである。彼は再び「此ノ身一両」の姿に舞い戻る。

転生を決意したとき彼は、自分がものごころもつかないときから強いられた方向へ向いてきたことのいっさいを無にして、二十六歳という青春期の真只中から、新しい生を自分でつむぎ出そう、と考えたのであろう。だが、その二十六歳であることのすべては、ほかならない仇討ちのためにだけあったのであり、仇討ちを除いては、彼の〈青春〉は成り立たない。病いがそれらのことを彼の目にあか

らさまに示した。

「俺は仇敵捜しに二十六年の今日迄の生涯を送って来た……だから……」「何処の野原でのたれ死のうと、死ぬまで仇敵を捜すのだ……捜し死ぬのだ……」

こう呟やかざるをえない彼の内部には、このとき、作品「あに・おとと」の場合にはみられないある意志がある。いわば彼は強いられた〈青春〉を自ら運命的なものとして、意志的に選ぼうとする。ただ、その意志的な選択からは、いったんは転生を決意した者が、実は転生を根元からくつがえすほどに自分が強いられてある身であることに直面したときの、ほとんど自棄に等しい選択の強引さが匂ってくることは否定できない。こうして彼は再び仇敵を求めてさまよう。この彼の姿にはりついている悲惨は、青春期をやみくもに中断させる一瞬を求めていた者が、一転さらに二転して、強いられた〈青春〉を自ら葬り去ろうとするに至ったことの悲惨であり、彼はその埋葬のために、彼のなかで盛っている〈青春〉を、盲目的な力として援用しようとさえしているのである。そのように、ある若者が自らの〈青春〉を葬ってしまうことが、果して可能なことなのかどうか。この疑問に答えるかのように、作品は結末へ向かう。彼はついに仇敵と対面し、仇討ちのなかに〈青春〉のいっさいを込めようとしたとき、彼は仇敵に一撃を加えることもできないまま、病いで果てるのである。彼の〈青春〉のもうひとつの名であった病いが、彼を葬り去ってしまう。この弟の無惨な姿と対比させるように、作品の最終場面は、一貫して仇討ちに重ね合わせたままの青春を、老いのなかにまで引きずってきた兄が、仇敵の墓だと思いつつ弟の墓標に斬りつけている盲目の姿で閉じられている。

この作品「無頼剣に涙あり」が、兄弟と仇討ちという設定において作品「あに・おとと」と共通し

ていながらも、そこに描かれている〈青春〉の姿についていえば、ちょうど作品「あに・おとと」の兄と弟との双方を、同時的に生きる者として作品「無頼剣に涙あり」の弟が造形されている。一方の弟の〈青春〉が、反抗と懐疑と浪費を経て、結局は掟の内部にその成熟を遂げたのに対して、他方の弟の青春は、反抗や懐疑すら不可能なほどに、掟の内部で強いられた姿に生長し、その強いられたことのうちに育くまれたものによって、ついには葬られざるをえない。作品「無頼剣に涙あり」の主人公は、そのように、掟の内部で青春を開き、その〈青春〉が精一杯に自己を主張しようとした強引なまでの選択もまた掟の内側で破綻させ、結局のところ、作品「あに・おとと」の兄のように、掟に〈青春〉を重ね合わせたまま死に至ってしまうのである。

さらに、平田弘史の作品には、剣の修業にからまる青春の別の像が描かれている。そこでは、主人公は剣技の習熟を、その動機がたとえ強いられて生じたものであっても、彼自らの強い意志のもとに遂行していて、そのことが作品「あに・おとと」「無頼剣に涙あり」の場合といちじるしく異なっている。彼は、剣の力だけがいっさいを解決するという確信に満ちているのである。

そのような作品「我が剣の握れる迄」の主人公は、少年期より十六歳の日まで、父の死後、弟や妹や病床にある母を養うために、武士本来の務めよりも内職仕事の方に全力を注ぎこんできた。そんな彼に、武士として当然要求される武芸の技がそなわるはずはない。しかし、彼が生きている武士社会の掟は、貧しさのあまり、ついに刀までも売り払った彼の腰抜け武士ぶりを許しはしない。屈辱的な制裁が彼の身に加えられようとする。その制裁をまともに受けるすべもないまま、いっさいの屈辱に

うちかつため、剣の修練を積もうとして、母や弟や妹を捨てて出奔する彼。いわば青春期に向かおうとする十六歳に、彼は、自分やその家族のすべてに振りかかるものを打ち砕く力として剣を選んだのである。

八年の後、彼は再び故郷に姿を現わす。自らの意志のもとに剣を選び、青春の前半期をその習熟の苦業のなかに過ごしてきた彼のおもわくによれば、かつての貧しさや、その貧しさのゆえにこうむらざるをえなかった屈辱のすべては、剣の力によってくつがえすことができるはずである。この自ら選んだ〈青春〉への信じ込みようは、作品「あに・おとと」や作品「無頼剣に涙あり」には見ることのできなかったものである。仇討ちという、掟が強いてくるものではなく、貧しさという彼のいわば身辺から発したことを動機とする剣の修業であったから、そのような確信を深めずにはおれなかったのであろう。しかし、見事にくつがえされたのは、彼のそのような確信・おもわくであった。めぐりあった弟が、彼を一言のもとに拒絶したのである。どのような追いつめられた状況にあったにしろ、彼の十六歳までの生のすべてに関わっている母たちを捨てた彼は、獲得した剣の力の代償として、居を定める場所を失ってしまっている。左官職に従事している弟が彼を拒絶する姿は、故郷をいったんは見捨てた彼の〈青春〉がいまある姿をきわだたせ、彼がそのようにしてまで選び獲得した力を、一瞬のうちに無に帰してしまうほどに強い力をもつ。この弟による兄へのはげしい批判は、作品「あに・おとと」が描いている弟の兄への批判とは、まるで位相を異にしている。すでに、兄が屈辱を受けとった掟の支配する世界とは無縁なところで生き、自らの青春期を、そこで開こうとしている弟にとっては、すべてを剣に託しうると信じている者の青春は、あまりに遠い世界のことであるにちがいな

い。もしその遠いへだたりをいっきょに越えようとするなら、はげしい拒絶だけが生じることになるとしても不思議ではない。

こうして作品「我が剣の握れる迄」の主人公は、自分のみならず家族をも虐げた屈辱を斬り殺すべく、剣の修業についやした青春期が、いったい何であったのか、という苦い問いにぶつからざるをえない。もしそれが無駄にしかすぎなかったとするなら、いま彼のなかに恨みをはらんで怒脹している〈青春〉は、どこへ向かって、どのように行きつけばよいのか。疑念にとりつかれた彼は、やがて、いっさいを一気に燃焼させるはずの勝負のなかに駆け込み、片手を失い、これまでのすべてを捨てようという境地に、そのまますべり込もうとする。

この、どのようにも生ききれない〈青春〉であるなら、すべてを捨てて、自らその〈青春〉を無に帰してしまおうとする姿には、作品「無頼剣に涙あり」において、自らの力で自らの〈青春〉を葬り去ろうとした主人公の姿に通じるものがうかがえる。そのような主人公は、作品「無頼剣に涙あり」の場合には、逆に〈青春〉によって葬り去られてしまうのであるが、ここでは、彼は、たとえ意志的に選んだとはいえ、ついに武士社会の掟の支配によって強いられてあった〈青春〉を無に帰し、一介の職人になりかわろうとするのである。だが、彼はさらに転心する。おそらくどのように意図したところで、いまある〈青春〉から逃げきることはできはしない、あるいは、逃げることを自分に許すことはできない、と彼は思い至り、再び武士であることを選ぶのである。いったんは自ら意志して歩き始めた青春前期の方向のままに、自滅、あるいは別の生きようを夢みての現在からの脱落をめざしながら、いまあるがままの〈青春〉に耐えることを選ぶこと、おそらくそれだけが、結局のところ強い

られてあった〈青春〉を、自らの力でくつがえし、自分自身の生を奪回することであると彼は気付く。この青年像は、平田弘史のいくつかの作品において、他に見ることのできないものとなっている。ただ、作品「我が剣の握れる迄」は、結末の部分で、いっきょにこの稀有な青年像を、いわばある情緒のうちに流産させてしまう。耐えることを選んだ主人公と、かつてはげしい拒絶を示した弟、そして妹や母とが和解し、家族は再びひとつの武家を再構成するに至るのである。ここには、この作品の副題「私と家族」が匂わせる平田弘史の私事情がうかがうこともでき、そこから、作者の作品創造の意識を支配しているゆるみ・甘さが露呈してしまっている。

平田弘史は、作品「あに・おとと」「無頼剣に涙あり」「我が剣の握れる迄」を、それぞれ、一九六〇年一月、六一年九月、六一年末（推定）に発表している。これら三作品がある部分で重なり合う要素をもちながらも、微妙だが決定的な変貌をみせながら示している推移のうちに、平田弘史の現実に対する作家意識およびその想像力が、もっとも鋭く現実を感受せざるをえない青春像の描出を通じて、どのように転移していったかをみることができる。力一杯に跳ねまわってみせながらも、ついに一定の秩序の大きい腕のなかの放逸でしかないまま、現実社会に埋没していく青春、自らを死屍に転身させようとすることに全力を注ぎこんだ青春などを創り出しながら、平田弘史は、ゆっくりと、だがしたたかな変貌を、その内部に用意していったはずであり、それは、青春そのものを耐えようとする青春像の創造へとつながっていくはずなのであった。しかし、いまあるがままの生からどのような手だてでか逃げだすでもなく、やみくもに中断させてしまうでもなく、耐えぬくことは、尋常な精神

にできる技ではない。そこでは、おそらく途方もない想像力さえ不可欠の要素なのである。そのような技や力をもつものだけが、いずれにしろ現実から強いられてある青春を耐えきることにおいてしか、青春がもっている逆説にうちかつことはありえないことを身をもって知り、実行できるのであって、作品「我が剣の握れる迄」をみるかぎりにおいて、平田弘史は、そのような青春像を創造できないでいる。かつて自分が見捨てた弟や母たちとの和解で始まる主人公の、それ以後の生は、つまるところ、作品「あに・おとと」の弟の像がみせた現実社会への埋没と何ら変るところがない。自分の〈青春〉の意味を、根底から疑ってしまい、いっさいを無に帰そうとするところにまで至る〈青春〉のせめてもの自らへの誠実さが、そのように丸くおさまってしまうものなのであろうか。

耐えることによって転生をはかる青春像を平田弘史は別の作品「恩剣に屈す」で、いわば裏返しに等しい姿のうちに描いている。この作品は、前出の三作品よりも以前、一九五九年に創られていて、このことは、平田弘史の内部の転移の様相を、さらにはっきりと浮かび上らせている。

ここでは、主人公は武士階級に属してはいない。彼は非人の子であり、武士による支配が貫徹している社会においては人間にあらざるものとみなされた非人であるゆえに、少年期に、武士の無礼打ちによって、自分の片腕と父とを失なってしまう。少年は怒りに狂い、復讐を誓って姿を消す。そして十年の後、青春期のいっさいを復讐に注ぎ込んだ彼は、一匹の剣の鬼となって恨みを晴らすために故郷に舞い戻ってくる。きびしく定められた階級を踏み越えて、彼が復讐を遂げることができるのは、剣の力によってでしかなかったのであろう。彼は自らの意志のもとに、青春前期の十年という年月を剣の修練についやした。しかし、その十年が、彼のなかのはげしい怒りを変質させていた。少年期の

狂気に近い憤りが、剣技の習熟の苦業とともに開いていった青春期のなかで、変質をとげたとしても不思議はない。彼は、復讐へ方向づけられた〈青春〉が、かつて自分の片腕と父親とを斬った仇敵個人に向いているというよりは、武士社会の秩序そのものへの反抗性を帯びていることに気づかざるをえない。彼がそのように悟ったというよりは、むしろ、青春期の年月が、少年期のやみくもな反逆・怒りを、そのような復讐を彼に強いてしまうに至った武士社会の秩序そのものへの全否定へと動かしていったのである。そして、彼の〈青春〉がになわざるをえない悲惨は、このことにある。

彼は、支配の中枢である老人を襲う。度重なる失敗。おそらく一度目の襲撃は、武士社会への全否定をこめての行為であったろう。しかし、失敗にもかかわらず決行をくり返す彼が示し始めるのは、ともかくそのようにしか生かしきることのできない復讐への志向、〈青春〉の別名として彼にそなわってある剣の力、それらをどのようにしてであれ、なにものかへ一直線にぶつけざるをえない苦悶の姿である。襲撃行をくりかえすなかで、彼が闘いを挑んだ当の相手とは、そのとき、彼がひきうけてしまった〈青春〉そのものであったということができる。めざす仇敵がある特定の個人ではなく、現実を支配している秩序の総体であって、それに敵対するに剣の力だけをもってするほかない彼は、斬りたおそうとする仇敵といわば抱き合わせのような姿にある自らの〈青春〉の悲惨に近づいていかざるをえない。そんな彼の前に、ひとりの人物が立ちはだかる。それは、かつて少年期に片腕を斬り落された彼を助けた人物であり、彼にとってその人物は、倫理的な〃恩〃を象徴するというよりは、いわば彼の青春期の端初を用意した当の人なのである。彼はその人物と対決することになる。かつて剣の鬼であったらしいその人物も、今は年老いていて、十年目に再会した彼の剣に漲り猛っている力に

勝てようはずはない。両者はおそらくそれを承知の上で対面したにちがいない。老人にしてみれば、自分が手助けをすることによって開いていった〈青春〉を、自らの手で葬れるなら、そうしたかったのであろう。その老人に向って剣を構えた彼は、いっしゅん、さまざまな想いにとらえられる。いったいその老人を斬り伏せることが彼にとって何なのか。ただ狂ったように怒号するだけであった少年の彼を静め、傷の養生をすすめ、彼の〈青春〉の始まりを用意したその老人が、いま、彼の前に、武士階級を代表する者として立っている。武士社会の秩序への全的な反逆を貫くことによってしか、ひきうけてしまった〈青春〉を生ききることのできない彼。しかし、その老人をたおすことが、果して全的な反逆を完うすることになるのか。彼の内部にくりひろげられる多様な想いの底から、彼の〈青春〉が逢着してしまっている悲惨の深い様相は、こうしてじょじょに浮かび上ってくる。彼は老人めがけて必殺の鋭い突きを入れる。その鋭さに体勢をくずしながらも老人は、しゃにむに剣を大きく振りかぶる。その瞬間の老人にとっても、それ以外のどんな態度のとりようもなかったのであろう。だが次の一瞬、老人を突きたおすことのできるはずの彼は、剣を自ら手放し、老人の振りおろす剣を頭上に真向から受けて、死ぬ。

　彼がそのように、自ら真ぷたつに斬り下げられてしまう姿に、ついに武士社会の秩序へ屈服せざるをえなかったという惨劇をみるのはやさしい。彼の意図によれば、剣の力だけが、強い掟の支配を斬って捨てる唯一のものであり、だからこそ青春前期をすべてついやして、自ら剣技の習熟にうちこんだのであった。その剣が向けられるべき当の仇敵が、しかし、彼にとって目に見えるものとして現われたときには、ひとりの老人でしかないこと、そして彼自身は、彼のなかで一定の方向へと決定的に

向いてしまっている〈青春〉をどのようにも生ききれないままにいるほかないこと、ここから惨劇は生じたのであるが、自滅の方へ身を意志的に乗り出したとき、彼は、なすすべのない局面におちいった自分がとうぜん滅亡へ突き進むほかないという断定を下したのである。

作品「恩剣に屈す」の主人公が自ら選んだ自滅の断定は、作品「無頼剣に涙あり」の主人公が意図した〈青春〉を自ら葬り去ることと一見通じている。ともに、ある動かしがたい局面におちいったまま、死に突き進んでしまうのである。しかし、作品「無頼剣に涙あり」では、自らの〈青春〉にひとつの帰結を与えようとする志向がうかがえるのに対し、作品「恩剣に屈す」の主人公のなかには、何らかの帰結をもつことも不可能なように生きてしまっている自らの〈青春〉への認識が一瞬くっきりとうかがえ、そのゆえにこそ彼はあの断定を選びとったのである。そこには、耐えようとすることを選ぶに等しい重い意志があって、それは、ある帰結を志向するものには無縁である。

再び、作品「恩剣に屈す」が一九五九年に創られていたことに注目すれば、時代を支配しているものへの反逆・復讐を通してその時代といわば抱き合わせになるしかなかった〈青春〉を、はげしい眼でみつめている作家が、一九五〇年代の末から一九六〇年代にかけての作品に刻んだ転移・変貌は、作品としてありつづけることによって、作家を告発しつづけるにちがいない。いうまでもなく、それは同時に、一九五〇年代から六〇年代にかけての時代のなかで〈青春〉を開花させ成熟させていったすべての者への告発である。作品「我が剣握れる迄」の結末が示したなしくずし的な弛緩は、ひとつの時代と自らの青春との拮抗する関係を凝視することを避けた者の姿を象徴している。家族という共

同性に関わることが逃避だというのではない。彼が自らの〈青春〉を耐えきろうとすることは、家族が再び一家を成しえないという状況を背負っていたはずであって、あのはげしい拒絶を示した弟と主人公とが通じ合うことのできる瞬間があるとすれば、拒絶し拒絶されることを引き受けることのうちにあるはずなのである。そのことを素通りしていくのでは、平田弘史のこれらの作品自体が示すように、兄と弟のふたつの〈青春〉は、互いに交わることのないふたつの世代のこととして、それぞれに孤立したままに放置されるほかはない。そこからは、ともかくも何らかの帰結を与えようと急ぐ者の弱さしか生まれはせず、作品「あに・おとと」の主人公が示した強いられた〈青春〉の逆説を、自らの内部からうちたおして超えてゆくことなどできはしない。

(菊地浅次郎)

虚構のなかの孤塁について

滝田ゆう論

1

『ガロ』一九六八年一二月号に滝田ゆうは「ぎんながし」を発表した。この作品が、かれの代表作として世評高い『寺島町奇譚』の第一作であった。滝田ゆうは、この連作『寺島町奇譚』によって、主観的にはそれほど報われなかったであろうそれまでのマンガ家としての自負を初めて普遍化することができたとみられる。

『寺島町奇譚』はその後、ほぼ確実に毎月、一作ずつかきつづけられ、そこに展開する世界は、着実に読者の心をつかんでいったようであった。この連作形式による作品群が読者にあたえた新鮮さは、たしかに滝田をしてマンガ家としての「高み」に到達せしめたかのようにもみえた。あくまでも

庶民以上でもなければ庶民以下でもない地平から、庶民が生きてあることの、その中核にあるものを仮構しようとしてきたそれまでの滝田作品からみれば、『寺島町奇譚』が現われたことにべつに不思議はない。しかし、そこには私的な体験をベースにした不逞さが明瞭であり、それまでの作品にみられた、いわば弱者としての庶民の自己主張とでもいうべき公式主義を超えた地点に滝田ゆうが立っていたことに注目すべきだろう。

なぜ滝田は『寺島町奇譚』を生みえたのか、といった問いは無意味ではあるけれど、彼がこの連作に従来とは明白に異なる発想をもって近づいたことは間違いない。その点についてなら、滝田自身が次のように語っている。

「ぼくの場合は、おふくろのことをしょっちゅう思い出すんです。なにかそれでもって、フッとマンガにでもなりそうだと思ったのがそもそものきっかけで、強いていえばそれが動機みたいなもんで」(『ガロ』一九六九年九月号座談会「『寺島町奇譚』をめぐって」)

ここでの「おふくろのことをしょっちゅう思い出す」ことが滝田のばあいなにを意味しているかは、この引用句だけではわかりにくいかもしれない。この「座談会」を読むかぎりでは、出席者のひとりの菊地浅次郎が確認しているように、滝田ゆうにおける『寺島町奇譚』の実在感は、ほとんど継母であったという母親との自意識の暗闘に集中されている。かれが母親の記憶を頭にうかべながら「ぼくの手をひっぱってどこかへ連れていくようなこともあったけれど、それも実は自分自身のためなんで、べつになんでもないですよね」(同前)といったことばをつぶやくとき、私は、おそらく私の知っている滝田ゆうの話しぶりと同じように明るい笑みをうかべられながら語られたことばなのだろ

う と思いながら、その「べつになんでもない」としか語られていないさりげなさの重量感を象徴的に思わないわけにはいかない。

つまり、そのような内実をもった「おふくろのこと」をマンガにかこうと決めたまさにそのことが、一見してそれまでの滝田に作品をかかしめていた内的な要請とは異質な志向を開かせる動因として指摘できる。いわば直接的には実作上の契機になりうることのなかった滝田のフィクションと個人的な体験との相対的関係は、『寺島町奇譚』において体験=実生活をよそおったみずからの純粋さの問題として実作上の必然性にすえられているといってもよいだろう。滝田のそれが『寺島町奇譚』においては、一時的にせよ庶民的心情への密着が生みだした思想的な分身としての機能を失なっていること は事実であり、それはあたかも、非私小説作家が私小説作家に転向したかのような様式上の転換をも意味しているのである。

とはいうものの、そのような滝田の転換を、はたして「高み」への上翔と判断するかしないかは、さして重要なことではないし、私小説なるものが実生活=体験の卑少な自立性をしかもちえないといったふうな文学的な本質論を援用できる地点に滝田ゆうの作品が属性をおくわけではけっしてない。彼の作品が問題になるとすれば、あくまでもマンガ作品としての属性に徹底することであり、石子順造がいうように「美学的前衛などからもっとも遠い地点で、なお決定的に美学や芸術とやらを一笑できる永準」にあるかどうかなのだ。さらに具体的にいえば、滝田ゆうの作品がつきつける人が生きてあることの意味とその痛覚が、なぜ私たちを共感させてやまないのか、というもっとも本質的な問題こそ、滝田作品について語られるべきものであろう。間違いなくそれは、「マンガ論」としてなされ

たこれまでの多くの追随批評とはまったく無縁なはずである。

2

おそらく、滝田ゆうの作品のなかで『寺島町奇譚』以前においてもっとも重要なのは「ラララの恋人」（『ガロ』一九六八年四月号初稿掲載）である。扉絵をふくめて二一ページの、この短編作品にこそ『寺島町奇譚』に至る滝田の作家主体のほぼすべてがぬりこめられていると思われる。そればかりではなく、私の見たかぎりでの滝田ゆうの全作品をつうじて『寺島町奇譚』のうちのいくつかの作品とともに秀作のひとつと評価できる。

「ラララの恋人」についてストーリーらしいストーリーをことばで表わすことは不可能にちかい。一組の男の子と女の子が「ラーラララーラララーララ」と唄いながら街を走りぬける、そうまったく無機的な風が吹きぬけるような無感動さを抱えて彼らは街角の恋人たちの眼前をただ走り去るだけなのだ。

あきらかにそれまでの滝田作品とは異質な感じを与えるこの作品を、たんに図式的・通俗的な表現でいってしまえば、次のようになるだろう。「ラーラララー」と唄いながら駆ける若い彼と、彼女と彼らによって眼前を侵犯されることによってなんらかの破綻を強いられる街角の恋人たちとの緊張した関係は、前者＝非日常性と後者＝日常性の対立であり、非日常性によって日常性が超えられていく様相を象徴する、と。

だが、「ラララの恋人」におけるそのような図式を、非日常性がもつ自由にして自在な活力によっ

て日常性が惨めにも否定されてしまったことを作者は描き切っており、またそうであるがゆえに作品それ自体も「超えられた日常性」の誇りをかかげている、とだけ簡単にいってしまえるであろうか。私には、ただそれだけではなくこの作品の全編をつうじて吹きぬけるきわめて心情的な幻影（滝田自身の用語でいえば、おそらく「マンガ家の情念」ということになろうか）をまのあたりに感じる。たしかに「ラーラララー」と走り来たって、「チャッ」とキスをかわし、「アイシテルッ」と確認しながら腕を組み合って走り去る「ラララの恋人」は、表面的には孤独ではない。このカップルの陽気で活力に満ちた幸福な足どりが非日常性であるとすると、彼らによって「幸福」を惨めにつぶされる街角の恋人たちが抱える日常性の陰うつさは、いったいなにを意味していたのだろうか。

通常に私たちが「日常性」という語に密着させることのできるのは、オプティミスティックな生活幻想とでもいうべきものだが、滝田のばあいになぜ、一見して逆の形としてしか表われえないか。「ラララの恋人」にみる日常性と非日常性との拮抗はあきらかに、滝田ゆうが内攻的にそのことを証しているのである。彼が「ラララの恋人」によって向かいあおうとした日常性とは、実生活上の外面的な「幸福」さえも深い懐疑によって否認したい、ひとりのペシミストへの自己嫌悪のドラマに存在したのである。「ラーラララー」と近づいてきた二人の姿を、彼女（もしくは彼）と一緒にベンチに座って眺めることとの意味は、あきらかに安全な「日常」を保証するものだろう。だが、そのように安全に寄りそう二人の前を「ラーラララー」と唄いとばすことで通過するこちら側の二人にとってはどうなのか。この両カップルの「日常性」の力関係の落差への滝田の視点こそ、この作品が呼びもとめているなにものかを規定しているのだ。そして、それこそが滝田ゆう自身の「日常性」感と「非日常

性」感の構造に深くつきささっているにちがいない。

おそらく、これはあまり明瞭ない い方ではないだろう。若干整理していってみれば、滝田が「ラーラララー」と唄うカップルを生みだした彼の内的な想念の基盤は、「安全」さを保証されているはずの日常性を彼自身がそれほど信じてはいず、同じように「安全」さを保証されていないはず（いずれも「はず」というより「と思いたい」というほうが適当かもしれない）の非日常性をも信じてはいないという背理——この実生活上の視点にあったのである。日常性と非日常性をめぐるこのようなペシミスティックな価値感覚の方向性こそが、滝田が現に歩む道だったのである。

マンガ表現の領域において日常性と非日常性とを、どう実感しているかは、ドラマトゥルギーに大きな差異を生むことはいうまでもない。日常性と非日常性の即自的な側面を信じて疑わない「私マンガ」家と、たとえば滝田ゆうがどれほど大きな相違を表わすかは、その作品に体現された孤独の質量に明白に表現されているといってよいだろう。「ラーラララー」と走り去っていく二人の背に刻まれた巨大な孤独は、いうまでもなく滝田が現実において「ラーラララー」と唄って通過するには厚すぎる障壁に向けた内気なつぶやきであり、陽気をよそおった捨てぜりふなのだ、とするのは図式的にすぎるであろうか。ある意味では抽象化されたこのような滝田ゆうの、生きてあることの孤独への自覚が、生存の苛酷さや辛さをダイレクトにつぶやく「私マンガ」のそれを質的にはるかに超えているのは当り前なのだ。

前にもふれた、滝田ゆうの作家主体が「ラララの恋人」によく象徴されている、ということについていえば、彼の作品のほとんどが、「ラーラララー」と唄いとばしながら駆け去っていった二人の

孤独と同じものを背負った人びとを描いていることであきらかである。

『ガロ』に最初に登場した「あしがる」にしても、つづく「しずく」にしても、そこには滝田ゆうの「生きてある」ことへの単純な実感が重ねられている。それらの作品から、もしユーモアという意味でのおもしろさを探そうとしても実は無駄である。そこに塗り込められたギャグがおかしいとしても、それはそのギャグの当為こそが「生きてある」ことのナンセンスに決定的に規定されているからであり、人が「生きてある」ことの虚無にはいかなるセンスも無効であるにもかかわらず、人の想像力がそれを有効にしてしまうことの自虐の発生に起因する。いつの世でも、人の生き死にがおかしいのは、不特定の彼が投げこまれた状況のリアリティが、あたかも本質的なものであると錯覚されたときの哀しさが真に哀しく描かれたときなのだ。滝田ゆうのマンガが哀しいとすれば、それはそういう意味で人の生き死にが真におかしいからだ、という逆説は成立しないであろうか。

3

「ラララの恋人」からほぼ一〇カ月のちに連作『寺島町奇譚』が開始された。その第一作の「ぎんながし」が載った『ガロ』一九六八年一二月号を読んだときの印象を私はいまでも憶えている。それは、その年の春に「ラララの恋人」以後さして好調とは見えなかった滝田ゆうが、突然（としか思えなかったわけだが）本質的な意味でもすぐれた、そしてそれまでとはあきらかに異貌の、いってみれば様式論的には自然主義的な作品を表わしたことへの驚きであったろうと思う。

少し後になってから、この連作が、いわば滝田ゆうの少年時代の原体験を自己確認する役割をもつ

ものであることがわかった。そういわれてみれば『寺島町奇譚』には、滝田ゆうが過したはずの時代の影がかなり描きこまれている。だが、この連作について語られなければならないとすれば、そのこと——時代背景がどうであるということ——はおそらく二義的な問題にすぎない。

背景となる時代についていえば、主人公の少年キヨシが軍歌を唄い、替歌を唄い、春歌を唄うことでも時代背景は明瞭にしられるけれども、滝田はそれに執着しているわけではないらしい。

第一作の「ぎんながし」に次のような場面がある。

私娼家の密集する玉の井にあるバー「ドン」の夜。そこの子どもらしい少年が、酔客たちの嬌声に目を覚まし、小便をしにいくらしく目をこすりながら、半分眠ったようすで階下へ降りていく。少年の母親らしいおかみと客のいる座敷の電燈がこうこうと照らす下を彼はねぼけまなこで通り抜けようとする。そのとき少年は、一瞬、横目でチラリと客の前にある鮨を見る。用を足して、もどるとき、その客は少年に鮨をつまんでくれようとする。すかさず母親は少年が出した手を「パシッ」と叩いていう。「手ェあらってきなさい」。少年は台所へいき、ほんの指先だけ蛇口にさらし、ふきんで「チョイ」とだけふいてもどる。ふたたび母親はいう。「いいんですよシーさん」「ごちそうさまいっていきなさいっ」。

ほんの一例にすぎないこのシークエンスから読みとれるものは、あきらかに『寺島町奇譚』の総体を描きながら滝田が心を動かさずにはいられなかったであろう少年の日の己の孤独と、そこに大きく立ちふさがっていた母親の姿以外のなにものでもない。少年が一人の孤絶者として周囲のおとなたちとみずからを分かつ論理になにを用いなければならなかったかをこの数十カットは教えている。「ぎ

んながし」以後の連作品においても滝田はつねにこの二つのテーマを追いもとめていった。銘酒屋という、いわゆる私娼のいる特飲店とでもいえる娼家がむらがる、しょせん色街にひとりの少年時代が過ごされてい、彼の心に刻みこまれた時代とその風俗がかきこまれていながら、『寺島町奇譚』においては、少年の存在がけっしてたんなる自伝的郷愁の対象として描かれていないことに注意する必要がある。「生活する」という意味でなら、玉の井という色街にいようとも、少年が外界にたいしてどのような異和感もなく精神の自在さを維持できる、そのことについては本質的にはなんの不思議もない。だがそのときに、色街に「生活する」少年を描く滝田ゆうの視線が、少年、つまりかつての滝田少年にとっての外界がつねに疎外された者の孤絶のなかにひそむ悲しみをなかだちとして存在していることの自覚を前提としてあるのを見るとき、少年の精神の自在さは、子ども存在の本質的な問題の位相にあるのではなく、滝田ゆうの少年時代に映った他の問題、つまり母親の記憶にこそ向けられていることに気づくのである。

少年が夜半に目を覚まして、おとなたちの電燈の下に入っていくことこそ、少年滝田ゆうの感性にとっておとな、それも母親との宿命的な闘いを顕在化するめくるめく行為だったのである。おとなたちの世界につねに母親が実在してしまうキヨシ少年の眼には、その世界は夜半に目覚めたときに出会う母親と客の姿によって象徴化され、そこでは必らず「パシッ」という平手打ちによって介入することを拒絶される暗い記憶が映しだされるのだ。

たしかにそれは「暗い」記憶であるにちがいない。『寺島町奇譚』の第一作「ぎんながし」と第二作「おはぐろどぶ」以後の作品における「絵」の問題をとりあげてみてもそれは歴然としている。第

二作「おはぐろどぶ」以後のキヨシの生家（もちろん滝田の生家でもある）「ドン」の内部は、たいへん翳りをおびて、つまり描線によってつぶされる。その度合は後になるほど相対的に暗く翳るのだ。なぜ第一作の「ぎんながし」の家の内部だけが明るく、つまり描線をかきこまれなかったのだろうか。おそらく滝田が「ぎんながし」を描いたときの心理の振幅が、それを説明してくれる。彼のことばを借りるならば「自分では下手すると作り話になってしまうんじゃないかという気がするんです」（『ガロ』一九六九年六月号座談会「『寺島町奇譚』をめぐって」）という危惧がそれだと私は思える。つまり「作り話」でない生家の内部の毎日を描くことが、結局はどのようにしても「作り話」によって「母親」を描くことにしかならないことを彼が感得したとき、彼は家の内部に、じつは心理的なものにすぎずありうべきはずのない翳りを付加する、具体的には線でつぶすことで逆に「母親」の記憶を写しかえることの「作り話」性から自己脱却を図ろうと試みたのである。おそらくそれに加えて滝田ゆうは第二作の「おはぐろどぶ」以後で、少年の日の記憶にあるうす暗い部屋々々をあたかもリアルに描出したかのような自己満足をも獲得したはずであった。

4

『寺島町奇譚』における滝田ゆうのリアリティが、一見して戦中の庶民生活を映しだしている点にあるというたぐいの評がほとんど的はずれであったことは、前出の『ガロ』一九六九年九月号の「座談会」の内容からも決定的にいえる。この小論の冒頭でふれたようにその「座談会」での滝田の語り口は、じつに明白に母親との相対的関係に集中しており、『寺島町奇譚』が彼にとってどのような意

味をもっているかを裏側から証していた。もちろん彼が母親との相対的関係を語るということは、けっしてみずからの少年時代を直接的に語ることではなく、少年時代を生きたかつての滝田を虚構のなかで語ることでもあったのである。

なんどもふれてきたように虚構の滝田少年であるキヨシは、つねに孤独である。色街のおとなたちがまきおこす俗塵と仲間の子どもたちとの遊びのなかで、かれは黙って現実の重荷に耐える。いや、黙っているわけでもない。キヨシはなにかを想うのである。ふきだしに描きこまれたさまざまな「絵」が、私たちにそのことをものがたっている。正確にいえばそれは、キヨシであってキヨシではない滝田ゆうが、子どもとおとなの枠を超えて「生活する」人間のおそらく根源的な孤独を認識して築く「生」のイメージといってよいだろう。「作り物」のキヨシの実感が、そこでは滝田が現実に抱える人間の悲しさをパラレルに表わしているのである。

滝田ゆうは、次のようにもいう。

「〃あたしはあたしで生きていく〃という歌があるけど、ぼくはあれ好きですね。あたしはあたしで生きてくんだけれども税金は払うんですよ。そういったような、ブツブツ文句はいってるんだけれど、とにかくせいいっぱい生きているというんではなくて、メシ食うために生きている人間の方が人間らしく感じるんですよ。」(『ガロ』一九六九年三月号対談「マンガの〃情念〃をめぐって」)

ここにおいて滝田ゆうの「生活感」は、たしかな原イメージとして「メシ」を「食うために生き」た少年の日に帰っていくようである。そしてなによりも、ここにうかがえる一種の「はにかみ」と「ひらきなおり」こそが、もっとも典型的な「庶民」ともいえる少年の日々の果てしない孤独を象徴

している。そこからは、かつての滝田が希求し、現在でももっとも極端な愛憎の両極を作動させることによって描くことを望んでいるであろう『寺島町奇譚』の日々がダブルイメージとして浮び上ってくる。「あたしはあたしで生きていく」でしかなかった滝田少年と、同じく「あたしは、あたしで生きていく」しかなかった母親、その双方へ寄せる滝田の怨念は、いまやあきらかに滝田自身を解放するイメージをおびてきたかのようだ。

たしかに、彼が「パシッ」という母親の平手打ちを回想するなかにあるものは、単純な怨念などではなく、母親とキヨシとの相対的関係が内蔵する孤独が深くつきささっているというべきだろう。

「ぼくはおふくろをにくんじゃいなかったけど、にくまなくちゃいけないんですよ。」(同前)としかいえなかった滝田ゆうは、母親という存在への内面の渇きと人間の本質を、彼自身の「絵柄」によって私的にはにかみをもって語りかけたのである。人はいかなるときでも、母親を憎悪することだけで自己の生活の歴史の回想を完結させることはできないであろう。滝田にしても、彼がキヨシに仮託した母親への冷い視線を描こうとすればするほど、その恨みのゆくえは実像であった母親を超えてキヨシの母親への方向性をもっているようである。ひとくちにいえば、そのような方法構造によって、滝田ゆうは、はじめてキヨシではない自己と、キヨシの母親ではない母親との相対的関係をある安心感によって描きつづけることが可能になったのである。それは、一見して風俗を描くと主張することで私マンガ的発想を意識下におしこめるといったしたたかなふらちさを武器としてもっているようにも見えるであろう。そして彼の孤塁もまた、まさしくその意識下に透かし見ることができる。

（梶井　純）

やさしさとつらさの果てに

棚下照生論

棚下照生の股旅マンガが大人のマンガ雑誌で一程度の地位を築き上げたのは、昭和四十一年後半頃からであった。丁度、マンガブームとささやきはじめられた頃でもあり、翌年に至ってマンガ週刊誌は乱続的に発刊され、ある不安を予感させたのであるが、人々は、単に時代の頽廃であると視ることに懸命であった。そのような〃俗悪な〃マンガ週刊誌の氾濫は一時的な風俗現象にすぎないとして、見向きもされないか、あるいは軽蔑の対象にしかならなかった。棚下のマンガは、そうした軽蔑視される雑誌群のなかにあって、あらゆる社会的非難と中傷に対峙し得るだけの世界を持続させたのである。少々買い被りかも知れぬが、この三年間、マンガ雑誌は、棚下の股旅マンガによって維持されてきた、といえなくもない。私は、結果論でものをいっているのではない。棚下の股旅マンガが宿しもっている世界は、流行や風俗とは無縁に普遍的な価値としてある。

棚下の代表作である「めくらのお市」シリーズや「お竜三味線殺法」シリーズは、いうまでもなく、映画の「座頭市」にヒントを求めたものではあるだろう。確かに、「座頭市」という映画がつくられなかったならば、「めくらのお市」は誕生しなかったかも知れぬ。が、「座頭市」が初期の二、三作をもってすでに頽廃の極みへと転落していき、何の恥じらいもなく頽廃を露わにし続けているとき、「めくらのお市」は、「座頭市」ほどの質的転落をみることなく、一定の水準を保持してきたのである。「座頭市」が早々に転落したのは、大向うの拍手喝采を気にしたせいであるだろう。それは、最早堕落としかいいようがない。ところが、棚下マンガにとって、拍手喝采を送ってくれる大向うなぞ望むべくもなかったのである。彼のマンガは、『週刊漫画タイムズ』『漫画パンチ』『漫画エース』『土曜漫画』等々一般にはエロ・グロ視される漫画雑誌のみに掲載されており、そのとき、棚下は誰にも気嫌ねせずに描けたにちがいない。〃俗悪な〃とか〃エロ〃とかの非難や中傷があびせられたとしても、それが何の理由もない極めて適当なものであったがゆえに、〃外の外〃のこととして視ていればいいわけであって、制約や自己規制を意識しないでいられたのである。つまり、この種の雑誌は、公的存在として認められなかっただけの話であり、立ち入った本質的批判の対象とはまだ成り得ていないのであった。そして、以上の様な一見アナーキーとも思えるマンが雑誌の状況を底流に据えていなければ、棚下のマンガもまた生れ出づる機会は仲々訪れもしなかっただろう。

ある意味で、棚下のマンガは、そうした出版状況や受け手である読者の主体についても考察及ばなかったならば、理解することがむづかしいかも知れぬ。とにかく、棚下の股旅マンガは登場して間もなく、〃売れっ子〃的存在になってしまったのである。それは、福地泡介や東海林さだおの人気の比

ではない。当時、文化人的発想に依拠している人々は、棚下の股旅マンガを、エロだから読まれるのだ、と語っていたりした。そして、福地や東海林のマンガを、現代のマンガだ、なんぞと称賛しつくしていたのである。私にいわせれば、彼らは、福地や東海林のマンガを現代的だからという理由でほめたたえたのではなく、明からさまにエッチであるだけで大笑いしていたにすぎない。福地や東海林のエッチ味によって大笑いするということが悪いというのではない。底抜けに大笑いできることがあたかも評価するに値いすることだとし、棚下マンガの意味深な草はらでのセックス・シーンを下卑たエロだと判断することは間違いだといっているのだ。むしろ、棚下のエロチックな場面こそ、どうしようもない暗い翳りを映し出しており、評価してよいと思う。福地や東海林のそれが単にエッチであり、本質的には健全であるのにくらべ、棚下のそれは、単にエッチではないがゆえに〃不健全〃であるだろう。だが、棚下の〃不健全〃なエロティシズムは、欠くべからざる世界を内包しているはずである。そして、究極的に不健全とか健全とかいう価値観がまったく意味をなさないこと、エロとかなんとかいう評価がなんの意味をなさないこと、は説明するまでもない。とするならば、文化人的発想に依拠した棚下マンガに対する評価は、いわゆる体制秩序を守護しようとした〃良識的〃分別にほかならぬということになる。

話は少々横道にそれるが、三年ほど前、私は新宿の三流館で映画「浪曲子守唄」を見た。館内には百人ほどの観客が座し、静かにこの映画を見守っていた。画面には〃アメ〃が降り見苦しくはあったが、それは三流館の特権でもあるだろう。女房に逃げられたヤクザな男が三歳ぐらいの男の子を背負ってトボトボと歩む。ススキの原を、鉄道線路の上を、夕やけの土手道を。画面からは、あの「逃げ

た女房にゃ未練はないが」の一節太郎の唄声が流れてくる。大した筋立てもない、あるのは子どもと旅するヤクザな男親の姿だ。にもかかわらず、観客の大半は涙を流さないではいられなかった。哀しい物語といった物語もない映画になぜ泣くのか。一節太郎の唄とわが田園風景があまりにセンチメンタルだからか。単純に心情移入が可能だからか。そのような理由などどうでもよい。ただ、棚下照生のマンガが読まれることと、「浪曲子守唄」に泣くという現実がどこかで結節点をもつはずだと、私は思う。それは、浪花節的であるとかなんとかということとはもちろん無縁のはずである。またここで、大衆社会状況下云々と社会学的考察を構築してみたところではじまりはしない。むしろ、エロ・マンガ誌が氾濫し、棚下マンガが登場し、「浪曲子守唄」に泣くといった事態が社会学的思考を揚棄するであろう。

さて前置きが長くなってしまったが、正統的な股旅ものはマンガでは棚下照生をもってはじめてといい切ってよいだろう。もちろん貸本屋向けの単行本などや子どもマンガなどには、いくつか股旅ものめいたものがあるにはあったが、股旅そのものに力点がおかれてはおらず、むしろユーモアを引き立てるための背景としてあったにすぎない。小説や講談においてはいうにおよばず、映画においてさえ昭和の初頭から股旅ものはあった。とすれば、棚下照生のそれが、「座頭市」にヒントを得てようやく出発したというのは遅すぎの観はかくせない。が、白土三平、小島剛夕、平田弘史など見るに耐え得る時代物作家の少ない今日にすれば当然のことかもしれない。

また、股旅マンガが生れるには、ある程度の時間的経過が必要だったのであろう。つまり、時代と

の緊張関係が内在しているということだ。棚下のマンガが十年も前に登場するということは考えられない。戦後民主主義万々歳のときにあっては、登場しようにも登場しようがない。混沌とした時代であってこそ登場できたのである。棚下マンガについていえば、いくつかの先験的な作品が出されていたからこそ出られたのだと思えなくもない。

例えば、棚下のマンガは、長谷川伸の小説を基本的には踏襲している。もちろん、その模倣としてあるのではない。だが、東映の時代劇「関の弥太っぺ」「遊侠一匹」「瞼の母」あたり、殊に「関の弥太っぺ」に少なくない影響を受けたことは確実だと思われる。棚下が戦後、貧乏に貧乏を重ねて生きてきて、山下耕作の「関の弥太っぺ」を観たとき、深い感銘を受けたであろう、ことは想像がつく。私はあえて、棚下の戦後の生き方を詮索しようとは思わぬが、戦後の体験とそして「関の弥太っぺ」が、棚下に一つの方向性を見出させたのだと思う。そのとき、棚下の内部において、股旅マンガが良いとか悪いとかいう価値基準などは思いもよらぬことであったにちがいない。映画「座頭市」は、そういった意味で一つのヒントとなり得たにすぎない。棚下の思念や想念は、「座頭市」の世界にはない。長谷川伸の世界にもない。まさに、作品において酷似しているのは、それらの型式についてであって、内面世界ではない。

いま、長谷川伸の股旅小説と比較する余裕はないが、それがやはり前近代的な倫理観と論理性に基づくより普遍性を包含するものと見るならば、棚下のそれは、極めて個人的な情念を噴出させた以外のものではあり得ないし、ましてや戦後体験に基点をおいていることもあって、長谷川伸の〝正統〟性とは異質である。従来の股旅ものが男を主人公であるのに対し、棚下の作品が「めくらのお市」を

例に見るように女だからという理由で異質だというつもりは毛唐ない。従来のが一つの型にはまって、わかりやすくいえば、〃かっこいい〃のにくらべ、棚下のは、一つの型にはまらず、〃かっこわるい〃のであって、どこまでいってもアナーキーなのだ。先ず、絵にしてからがそうなのであり、前近代性とは縁遠くある。

劇画系統の絵が硬質であるとするならば、棚下のは軟質である。白土や平田らの写実的描法と比較すると、棚下の絵は、小島功的な軽妙な描法である。この軽妙なペンタッチは棚下の股旅ものにとって最も重要であるといわなければならぬ。ある人は、棚下の絵から〃軽いマンガだ〃と語った。そうかも知れぬ。いやそう見られてもしかたがないかも知れぬ。大体、股旅ものは映画にしろ、小説にしろ、〃重く〃見られたためしがないのだし、〃重く〃見られる必要などはありはしないのだ。棚下マンガの絵の〃軽い〃のは棚下的現代性の宿命であるだろう。回し合羽に三度笠の旅鴉が、硬質な線で描かれていたりしたら、無味乾燥もはなはだしい。しかし、棚下照生は「追われ源次」以後、劇画的手法に近づいてきている。背景を写実に描いているだけの頃はまだよかったのであるが、いつしか人物までが写実的に描かれだしたのである。いきおい、作品は渋滞を見せはじめた。絵の変質は物語まで変質させた。「追われ源次」には、棚下独自の情念の噴出も、憤怒もなく、型通りの〃追われ物〃と化そうとしている。わずかに作品を救っているのは、登場する女たちの姿によってである。棚下の絵の〃軽さ〃の衰えは、質の衰えなのである。棚下にとって、劇画に移行するということは、〃安定〃の保有を意味する。源次は、追われることで身の安全を保障されすぎていはしまいか。棚下マンガの女主人公たちは、何らの身の安全の保障はなかったではないか。ゆえに、彼女らは、己れの気の向く

ままに生きられたし、死ねたのである。気の向くままの生き死にこそ重いはずである。そして、気の向くままの生き死には、見せかけの重剛な線などで描けるはずはない。それは、自由奔放な〃軽さ〃をもった絵によって持続されるはずである。

一般には、絵の〃軽さ〃はやはり通俗性として見られ勝ちであろうし、その結果マイナスの評価を甘受しなければならぬだろう。「最後までは読ませるけれども、だが、しかしねえ……」というようなあいまいな否定的見解が寄せられるであろう。その否定的見解というものが、大雑把にいって、〈浪花節的〉〈通俗的〉〈大衆的〉〈類型的〉〈保守的〉といったことばに集約されるのだろうが、それらは、「最後まで読んでしまった」己れを否定することができず、くやしまぎれの弁解のことばとして発せられることはまぎれもない。棚下マンガの〃重さ〃はここにある。「だが、しかしねえ……」といわれている限りにおいて棚下マンガの〃重さ〃は保証されているのだ。けれども、「追われ源次」以後、「だが、しかしねえ……」ということばは聞かれなくなった。棚下マンガが一般的に認められるようになったからか、そうではあるまい。棚下マンガの〃通俗性〃が表面から徐々に消えていっているからだ。源次を見よ、〃女らしく〃なく生きたお市やお紋らのように、自からの生き死にを獲得していはしない。源次は、状況の只中で〃男らしく〃見せようとしている。そこに、憤怒はない。

棚下の股旅ものは、七五調のことばをもってはじめられる。例えば、「幸せに　なりたいから　真実を　追い求めた　知らないほおが　幸せな　場合が多いと知りながら」（めくらのお市物語—木枯し無情）「風よ吹け、雨も降れ　それであたしの　悲しい胸を　あらい流して　くれるなら」（めく

らのお市物語―街道嵐）といった具合だ。これらの巻頭の謳い文句は、すでに物語の結末をいいあわしてしまっており、人はそこで悲劇を予感してしまう。そして、人は、一体何が原因でなぜ、といった想いを抱くはずであって、従って、棚下は、物語を〝何が彼女をそうさせたか〟という風に縮っていく。

母親がよその男とかけ落ちしたために孤児になってしまったお市、亭主と幸福な日々をおくっていたある日泥棒の濡れ衣を着せられ村を出ていかねばならなかったお葉、村祭りの日過失で人を殺して逃げたお絹、ヤクザの足を洗い百姓と結婚して静かなある日昔の情夫に遇ってしまったお紋、彼女らは、何事もなくばのんびりと安泰な毎日をおくることができたはずなのだ。棚下は、このように、彼女らは、決して好き好んでヤクザなんぞに収まったのではなく、偶然彼女らの知らないところで事件が起り、それが身にふりかかってきたことによってヤクザになってしまったし、ならなければならなかったのだ、と因果を説く。女に対してだけではない。「追われ源次」にしてみたところで同じだ。無宿者のチビた一介のスリが賞金つきの凶状持ちになったのは、殺人の濡れ衣を着せられたからであった。棚下は、性善説を堅持しているのであろうか、だれだって、真実は心の美くしい人間なのだ、という想いが棚下にはあるに相違ない。そのあたりが、加藤泰の映画と通じ合うように、私には思えてくるのである。ある時代や状況が人々を善人にもし、悪人にもするのだという思考が両者にはある。かつて、棚下照生はどこかで書いていた。お市も、お紋も、お俠も、愛すべき人間たちだ、どんなに汚れて生きていようと、心の中は美しいにちがいない、というような意味のことを。加藤泰も、同じようなことをどこかで書いていたように記憶する。彼らに共通する性善説は、もしかすると戦後体験から

獲得したものであるかもしれぬ。加藤が、身をもちくづした女や、パンパン女を描きながら、彼女らが少しもいらやしくなく、より以上に美しいものとして描かれている裡にはこだわりつづけるか何かがある。心の中は本当は美しいのだと彼らが描くとき、それは、性善説を離れて、時代や状況への復讐を意味しているようにとれるし、激しい憤怒ともとれる。単なるメロドラマやセンチメンタリズムではないと思う。そのあたりが、最近の、ヤクザ映画とは異なるの点であろう。棚下は、なぜヤクザなんかになったのだというお門違いの批判が投げつけられないほどに、劇構成をうまくまとめ上げてみせる。

お市が捨てられる際に母親は「子供を捨てて来いという男があたしをシアワセにしてくれるとは思えないが、もうあのひととはなれることができないんだよ」と呟やく。お市を捨てた母親が悪いわけではないのだ。母親が男に惚れたのはどうしようもないことなのだ。お市のために母親が男のところへ行かなければ、日々は安泰かも知れない。だが、人の生き死になんてそういうものではない、お市のことが大事なんじゃない、男に惚れたら男の元へいくことが大事なんだ、惚れるということはそうじゃないのかい。棚下は、語っている。「幸せを求めて耐えている姿の美しさを描きたい」と。お市の母親も耐えているのである。わが子を捨てたことを耐え続けるであろう。

豪雨の中で残されたお市は「おかあちゃーん」と泣き叫ぶが答えはない。お市は落雷で盲目になってしまう。成長したお市は若侍に強姦され、その復讐のためにヤクザに身をおとし剣を磨く。ひとたび、身をおとしたお市は、最早その世界から脱出することはできぬ。お市は、泥沼にさらに一歩落ち込んでいく過程でいく人をも斬り殺していく。男に惚れ、捨てられ、それでも惚れ、又捨てられ、そ

のたびにお市は仕杖みを振り続ける。「わからない　わからない」と連発しながらお市は、虚無的に殺すしかない。誰彼が悪いんじゃない、どうしようもないことだってあるんだ、ということがわかりながらも、わかりすぎるほどわかるからお市は刃を向けなければならぬ。誰れに対してということではない。もしかすると、それは己れに向けてかも知れぬ。積もり積もった憤怒は、ついには己れにはね返ってるしかない。

棚下の股旅マンガが支持されるゆえんは、そこにある。「座頭市」には見られなかった果てしない復讐心と憤怒が渦巻いているのである。男を取るのか、それとも、悪事を許さぬのか、お市は常に両者の板挾みになる。結局は、悪事を抹殺することによって、男を諦めざるを得ない。どちらか片一方を取ったところでお市にとっては自殺行為に等しい。とすれば、社会にとって傷つかぬ道を歩むのが一つの方法だ。お市は、己れを孤絶へ孤絶へと追いやる。お市は、自分が惚れた男に恋人がいれば、その女のために己れの情念を抹殺する。それはまさに自己犠牲の精神である。読者は、お市の自己犠牲の精神に酔い知れているのではない。深化される状況ゆえに敗北せざるを得ないお市に共感しているのである。人の誠実や不誠実とは何の関わりもなく、ある状況に情念は圧殺されるのだという結末はかなりの説得力をもつ。

特定の討たざるを得ない敵を討つことによって、お市の大事な夢は破られてしまう。一体何のために凶状持ちになったのか、人並みの幸福を得るがためにではなかったのか、と反問しつつお市は涙を流して仕杖みを振る。すべては裏目裏目と出ることがわかりながらの無意味な行為の連続こそ、棚下的世界の面目だろうか。このとき棚下の〝軽さ〟は秀れている。しかし、お市らの爽快な殺斬の場面

は、爽快さに逆比例して重く暗く濁っていく。お市の刃が刃の目的に近づけば近づくほど敗北はより一そう明らかだからだ。お市の殺斬の場面は、憤怒と悲哀だけでしかない。人は、軽快なラストの場面で、閉ざされた出口のない世界での生き死にの想いをめぐらさざるを得ない。

確かにこれらの棚下のマンガはいづれも女が主人公だ。女であるという運命を哀しみとして謳い上げている。エロ・マンガ視されるゆえんである。女たちは、幸せを掴もうとするから男と寝るし、男のためには何事でもする。彼女たちにとって世の中なぞどうでもいいことだ。にもかかわらず、世の中というやつが男との間を裂く。男をとった世の中というやつを敵にする。しかし、すでに男はいない。いってみれば、ある種の歌謡曲に通じるものを棚下のマンガは共有している。「女が行く　愛の代償(かわり)に孤独を背負って　女が行く〃いつもこうさ……　いつも……　いつも……〃とつぶやきながら　鉛色した空の下を　さびしく一人女が行く……」(「無用渡世」)こうした謳い文句は、確かにセンチメンタリズム以外の何ものでもありはしない。同様な内容をもったものに、佐藤まさあきの劇画にも認めることができる。佐藤の劇画にしばしば登場する「影男」も「一人さびしく行く」のである。しかしながら、佐藤のそれが、ついにセンチメンタリズムのみに堕しているのに比べ、棚下のはからくもそこから脱却している。「影男」は、〃正義の味方〃を堅持するのであるが、そのことが、「甘さ」を残す。男の情念で生きるのではなく、男としての正義感に生きている。それは、佐藤の自己陶酔でしかない。「影男」は、自からを決して破滅に追いやることはなく、そこで、「人はみな孤独なんだ」と呟いてみたところで、ことばは浮いたままである。棚下のマンガが、自己陶酔に陥らずにあるのは、「甘さ」を極度におさえようとしているがゆえにであろう。そして、結果として、「つらさ」を残す。

「どこに行ったんだよー　あんたー」と泣き叫ぶお市の声は、単に悲劇の声としてあるのではなく、「つらさ」の声としてある。お市の夢が成就されそうになったとたん、逆転して破滅が訪れるのだ。「影男」が男として成功をおさめるとき、お市は女としての敗北をみる。だが、女だから、「つらさ」が残るのではない。「しかたなく、しかたなく」敗北する姿に「つらさ」が残る。私は、棚下のマンガを見ながら、いわゆるメロドラマが、なんのかんのと非難されながらも、支持されるのは、この「つらさ」を映し出しているためではないかと思ったのである。メロドラマは、応々にして負性として捉えられる。だが、はたして本当に負性として位置づけてよいものかどうか疑問に思う。

棚下は、「つらさ」というものを結びの語りで次のように表現する。「つめたくなった死に顔に風が唸って吹きつけた　赤城おろしのつめたい風か　それとも小さく去ってゆく女の肌を吹きぬけた熱い未練の風だろか」(「柔肌おろし」)「いまはすべてを失って女はだまって立ちつくした　また悲しむように太陽が　弱い光をみせはじめ　薄い女の影をひく」(「非情無双剣」)「後ろで男の呼ぶ声がした　待ってくれろと泣く声がした　でも不粋な秋風がま正面から吹きつけて涙の声を敢らして消した　この秋風がすぎ去るともうすぐ冷たい冬が来る　旅に苦手な冬が来る」(「女侠無宿」)

これらのことばを背にしてお市やお侠らはいずことも立ち去っていくのであるが、この通俗的なことばの響きの裡には、やはりある暗い世界が察知され、それは、立ち去る彼女らの行方に不安を感じさせる。まさに、その不安感こそは、私たちが日常生活において感じるそれであり、「風が唸って吹きつけた」「薄い影をひく」「散らして消した」という風な表現は、生き死にの「つらさ」として受けとめられるはずである。お市は、立ち去る、しかし、お市はこれらも幾度となく同じ運命を背負さ

れるにちがいあるまい。読者は、そこで己れの生き死にを予感する、彼らはお市に同情や憐憫を寄せているのではない。哀感を共有しているのだ。それは、沈黙せる生活者の内声として捉えられるはずである。

また、生活=思想にある日破滅した者が志向するのは、冬の季節である。「冬がきて、春がきて、そしてまた冬がやってくる」といった四季を無視した、冬を起点とする発想は、何を意味するのか。お市らは冬の世界だけで一体どう生活するのか、という不安は単にお市に対する同情としてだけあるのではなくて、私たちならどうするだろうかという問いかけをも両立させているものとしてあることは言を待たない。まさに、棚下照生のマンガの支持される所以の一つは〈冬〉の素因について思いをめぐらす必要を迫られるわけだが、まずそれはセンチメンタリズムや、単に日本的季節の情緒観からのみ解きほぐしていくだけでは理解できないことは明らかである。

季節の問題に触れたからには、故郷について触れないのは片手落ちであるだろうか。棚下のマンガには、「それから三年」「あれから七年」たったお市たちが幸福を求めて故郷に回帰してくる。しかし、三年や七年の歳月が彼女らとの距離を余りに遠くしていたのに唖然として裏切られた思いを抱く。彼女らは、故郷が変ったのではなく、三年とか七年の歳月が「わたしを変えてしまっ」たことに驚くのである。彼女らにとって〈故郷〉というのは楽しく過した時代に対する郷愁や懐旧である。

思い出を抱きつつ旅を続ける彼女たちは自からの変化に気付かず、〈故郷〉という原点を幻想の領域へと追いやるのであり、幻想としての原点に立ちもどるとき、すでに自己が幻想に裏切られている

ことに到らざるを得ない。しかし、〈故郷〉が幻想として存在していようがいまいが、回帰したいという想いは情念化されて強固に内在しているはずであって、幻想に裏切られる彼女たちが誤認を犯しているなどと云ってみてもはじまらない。幻想を幻想として確認しながら、しかし回帰せざるを得ない場合だってあるのであり、従って、〈故郷〉とは幻想であるとかないとかという問題として把えられることに終始してしまってはなるまいと思う。そして棚下マンガのそれを、故郷喪失者のはかない願望として一蹴してしまうわけにもいくまい。

まさに彼女たちに関して云えば、情念のまかせるままに回帰するのであり、ある意味で彼女たちの情念は幻想としての〈故郷〉と無縁でありながら拮抗しなければならないだろうか。「帰りたい、帰らなければならない」という想念は、彼女たちが体制内の〝アウトサイダー〟であるとか余計者であるとかの存在を蝕んで「帰ろう」という情念に凝縮させられるのではないだろうか。その先に、破滅が来るか生成が訪れるかは問題ではなく、ただ帰れればよいのであろう。彼女らにとって帰れることをもって一つの目的達成ということが云える。目的達成といっては間違いであろう、情念の燃焼化と云った方が妥当かもしれない。そのかぎりにおいて棚下マンガは、どれ一つをとってみても情念の燃焼化を終らせているのである。そして、その後には、結果として破滅や生成が訪れようが、彼女たちにとって〈冬〉がやってくるのだ。ここにおいて〈冬〉と〈故郷〉は同義語としての意味づけが行われなければならない。仇を討つために、恋人に再会するために、カタギになって庶民生活をおくろうとするために、〈故郷〉に回帰する彼女たち。しかし「帰ろう」という情念の深化の果てに、仇も討てず、恋人に捨てられ、再び股旅を強いられる彼女たち。それは、それまでとは違った、つまり情念

を喪失した世界への彷徨でなければならないだろう。そこに至って、はじめてお市たちは〈故郷〉喪失ではなく〈故郷〉無視の旅が始まるだろうが、それは、破滅が予感されないが故に敗北なのであり、敗北が認められないが故にひとつの〈死〉を意味するのである。ここにおいて〈故郷〉は〈死〉と同列上にあり、〈故郷〉への回帰は、肉体的死とは隔絶した〈死〉と直面せざるを得ない。そして、この〈死〉をはるか彼方に見すえてこそ〈故郷〉はあり、〈故郷〉は、肉体に対しても重くのしかかってくるはずである。

先に、私は、棚下が股旅マンガを描く動機を戦後体験とか映画「関の弥太っぺ」とかに求めたりしたが、本当はどうなのか。棚下は、「著書自身のCM」と題して次のように語っている。(「蒼き狼の群」所収)

「人はみな、何かしらハンデを背負って生きているのではなかろうか。肉体的、精神的、金銭的ハンデを……。そのハンデさえなくなれば〃今より少しはシアワセな人生が送れるはずだ〃と思っているのではないだろうか。やっとシアワセになれそうになるとまた何かしらハンデを背負わされ、シアワセに背を向ける。こうして繰り返しながら生きていくのが人生ではないだろうか」

自からもが語るように、棚下の股旅マンガの核をなすテーマは、「シアワセ」である。「幸せになりたいから真実を追い求めた」というあの科白に如実に物語られている。「知らないほうが幸せな場合が多いと知りながら」にである。そして、私たちは、幸せを求めて旅する女たちが、いちように「ヤサシサ」を一つの生きる武器としていることを知るはずである。棚下マンガにとって、幸せとや

さしさは離れてあるものではなく同居している。男のために、あるいは、愛する男の恋人のために自からが破滅するのは、やさしさのためにであろう。お市の心のやさしさは、己れの身を滅ぼすのである。とすればやさしさを内包しているかぎりにおいて、幸せは訪れはしない。やさしさなど犬にでもくれてやれば、型通りの幸せは獲得できる。しかし、お市にとって型通りの幸せなんぞこそ犬にでもくれてしまいたいにちがいあるまい。やさしさをもったお市らは、所詮幸せとは縁遠く生きる他はないだろう。棚下は、とにもかくにも、やさしさをもった人々を愛しつづけるのである。幸せを己れのものとすることができない人々に精いっぱいのやさしさをこめるのである。それは、山下耕作の「関の弥太っぺ」、加藤泰の一連の映画に相通ずるものであり、加藤がかつて語った言葉は、棚下マンガにも当てはまるであろう。「二人の人間、それは男と女です。僕は、自分はどんな映画が作れるか、いや作ろうとするのかを語り、僕のテーマは何かを考え始めたときから、どんな大チャンバラ、大活劇映画、大ヤクザ映画の仕事にぶつかっても、そこに、僕の二人の人間を見つけ出し、その二人を見続ける作業に執着してきたといえる様です。（中略）僕は何時も、僕の愛せる二人の人間を相手に、僕の映画を作ろうともがき続けてきた。それは例え貧しくとも、つたなくとも、今僕には、それしか無いから仕方がないのですと」（「ヤクザ映画について」映展24）

加藤が撮った「遊侠一匹」の沓掛時次郎（中村錦之助）や山下耕作の「関の弥太っぺ」の弥太っぺ（中村錦之助）にもみられた、あのやさしさとは一体なんなのだろう。私は、棚下のマンガも含めて、義理と人情のヤクザの世界、を語るということに異和感を抱かざるを得ない。お市も、時次郎も、弥太っぺも義理と人情とは本質的には無縁であろうとして生きている。弥太っぺは「忘れて日が暮れり

ゃあ　あしたになる」というやさしい想いだけで生きていくしかない。義理だとか人情だとかいう世間体で生きているのではない、たった一つの大切なものを拠りどころとして、生きていく。お市は、無雑作に「思い出」というやつさ、という。生きるべき何の保障もない人々は、想いにたよりすがる他にすべはないのだ。そして、個々の生き死にの想いは、やさしさと直結するはずなのである。棚下の股旅マンガが人々の心をつかんで離さぬのは、アウトローとしての主人公の魅力なんぞにおいてではなく、やさしさにおいてであることは言を待たない。

多分、ある種の人々は、人生論的股旅マンガなんぞと愚にもつかぬことをいうであろう。棚下の股旅マンガは、確かに人生論的であるとは私も思う。しかしながら、人生論的であることは、はたして悪いか、軽蔑すべき対象か。私は、むしろ、いわゆる純文学、あるいは芸術と称されるものの中にこそ、浅薄な人生論を読まぬわけにはいかぬ。私は、棚下が、やさしさとその結果としてつらさを描くのは、底の底にいく重にもつもった憤怒を己れのものとしているからだと思う。　（権藤　晋）

想念が肉化された言葉に

林静一論

林静一の「赤とんぼ」は、一九六八年六月号の『ガロ』誌に発表された、わずか一一頁の短編である。林が『ガロ』に作品をのせるようになってから、たしか五作目のはずだが、これは林の初期の代表作と思えるので、まず「赤とんぼ」から見ていきたい。

この作品のタイトル頁は、画筆で書かれたらしい〃赤とんぼ〃という文字だけである。

山間のわらぶき屋根の下に、男の世話になっている未亡人が、守という名前の一人息子と住んでいた。男はときどきやってきて、母になにがしの生活費を渡し、息子とも遊んでくれた。でも息子は悲しかった……といえばそれまで……。だが、ストーリーというのなら、まちがいなくそれだけのことなのである。しかし女性的でなめらかな描線によって、ピタリと押えたほとんど肉感のない平面的な描写と、最小限の言葉と音で綴られるこの一篇の作品は、あまりにも透明で重く、むらなく深く結晶

している。見事な完結というほかはない。そしてその完結度がぼくを引きつけ、だからまた、ある物足りなさを残してもいく。

第一コマで、中年の、おそらくはやわらかい肉をした色白の母は、真横をむいて左手をあげ、「守さん、守さん」と呼んでいる。背景のわらをふいた屋根の家は、小さく低い。舞い落ちる木の葉をうけて、左眼で、家のかげから母をうかがう息子の守。たぶん、まだ小学生にもなっていない。母はいう。「何処へ……／行ってたのですか」。右手にとんぼを入れた虫籠をさし出す息子に、「とんぼ取りですか……」。黒のトックリのスェーターを着た守は、左手を母にみせながら、「からたちで／指を／切りました……」。「指を切ったぐらい／なんでしょう／涙を／流すとは……」。答える母は守に背を向けて、もはやはるかに遠く立っている。ここまでのコマでは、木の葉が必ず二、三枚、降りつづけているのだ。奇妙な静けさが、冷たさとなって読者であるぼくらの背すじをゆっくりなめはじめてきていて、おそらくぼくらはまだそのことに気づいてはいないだろう。

中央に父親と思われる軍服姿の男の写真を鴨居にかけて、左と右にシンメトリックに坐りわけた母と子は、貧しげな食卓についている。箸を短くもった守が、かきこむ茶碗に立てる〃カチャ　カチャ〃という音は、二人が住むわら葺きの屋根の家を包み込んで、陽が落ちる次のコマへとわたるとき、一瞬耳で劇となじもうとするぼくらを、突き放してしまう。同じ模様の布団に並んで寝た守は、正面に見開いた眼を動かそうともせずに、母にいう。「寒い／夜です……足を／入れても／いいですか……」まっすぐ仰むきになった母は、泣いていた。そして暗転。

どうしてこの子と母親とは、丁寧語で話しあうのだろう。「とんぼ取り／ですか……」、「からたち

で／指を／切りました……」。まったく吹き出しを使わずに語られる言葉は、いつも「……」と、結ばれることなく語られていた。ほとんど真横か真正面から描かれている各コマは、ほっそりした描線と黒白の平面的なコントラストによって、いっそう動感のない、いわば一種の〈図〉になっている。読者は、すでにこのマンガの持つ静けさが、ただのものでないことを認めないわけにはいかない。

猫背の、太り気味の、〃黒い〃「おじさん」が、母親に生活費を持ってきてくれた。そして守にも、お土産をくれる。お土産は鉄かぶとピストルのおもちゃで、おじさんは戦争ごっこの相手までしてくれる。〃バン　バン〃と口でいいながら、守はうれしい。だがそのうれしさは、遊び終えた後に、竹格子の窓の外で、じっとうずくまって待たなければならない悲しさとつながっている。また落葉が舞って、両掌を顔に当てた守は、舞う落葉を横眼でのぞく。日は暮れようとして、守は母親の見てはならない姿態を、格子越しに見てしまう。帯を解いた母は、あえいだ後、昨夜の母とまったく同じ表情のなさにもどり、やはり泣いていた。このコマは、前のコマと同寸で、図柄もほぼ完全に同じである。守の、顔のクローズ・アップ。彼の黒い鉛のような瞳は、ピクリともしない。そして再び、暗転。「おじさん」が、守に戦争ごっこをしようと誘ったコマからこの暗転まで、会話はまったくない。劇はただ守の瞳を追ってつづけられる。一頁を真中から縦に割り、各等分に四コマずつ、合計八コマになっている頁が二頁つづいて、つぎは一頁を横に四等分しただけの横長のコマ。そこは母のあえぐ横顔、小さな唇を結んだ昨夜と同じ母の横顔、中央に、頭の先と顎を入れきれない大きさですえられた守の正面向き、そして暗転。このような展開は、各コマを連続させながら、じつは一つずつ断ち切ってしまう運動感である。たしかに身動きもとれないほどに断ち割られたコマは、劇の流動感をそぎや

すい。しかしだからといって、劇の因果を追いにくくさせるものではない。いや、この三頁でも、劇はむしろ守の瞳の因果となっている。だがそれは、「カルタを切っていくように進む、あるいは終る」(上野昂志)のであり、言葉があろうとなかろうと、ぼくらが受けとる静けさは、今やのっぴきならないものとして、想念に向っているのである。

そうである。言葉がないといえば、この作品には、もう言葉は以後もまったく語られていない。母に見迎られて、「おじさん」は、黒く大きな猫背を見せながら、山の向うに帰っていく。鉄かぶとをかぶったままの守は、帰っていく「おじさん」と見迎る母とを物蔭からのぞいている。この子は、よくのぞく。いや、のぞかざるをえない何か、そしてのぞくことによって蓄積されていく何物か……。守は、のぞきのなかに、自己の存在感を圧縮する。

直立する樹々を横切って、守の影が走る。守は、「おじさん」を追っているのだ。むろん、話しかけるためではない。山をおりかかった「おじさん」の背が、視界の広さの中央にくろぐろと浮かび上ったとき、叢をわけて、守はスックと立った。「おじさん」の背は、守にとって、あまりにも大きい。しっかりと右手におもちゃのピストルを構え、引金に指をかけて、どおにも悲しく耐えているような彼の瞳は、真正面を向いて、だからぼくらを見すえてしまう。ぼくらは、おそらく一瞬あわてる。あわててめくったつぎの頁で、〃だーん〃という轟音が、山間にこだまし、右下隅に小さく守の家が描かれていた。

スックと守が立ち上ったコマで、ぼくらおとなは、なにかぼくら自身が狙われているような気分に誘われるのではないか。父親ではない黒く太った「おじさん」に抱かれていた母親が、寒かった前夜、

足を入れさせてほしいと願った母親で、しかもその時と同じ顔で泣いていたのを、のぞいてしまった守、その守をのぞいてしまったぼくら、ぼくらは、あるいは、守によって撃たねばならないとちがうか——いや、ちがう。

守が狙い撃とうとし、たしかに撃ち、しかしついに撃ちえなかったものは、「おじさん」でも、母親でも、そして〈ぼくら〉おとな一般でもない。

「守さん　守さん」と息子を呼ぶ母親と、「寒い／夜です……／足を／入れても／いいですか……」と願う幼い息子との、語尾の切れた丁寧語の会話一つにしても、「おじさん」が、終始黒ベタで画かれいる描法も、どの糸もが、轟音を発するはずがないおもちゃのピストルが鳴りひびく最終コマにぴたりと導き抜かれていたのだった。守は、もはやたしかに、自殺を他殺したのであろう。母を奪わざるを得なかった自分、その母を奪った「おじさん」と遊んで楽しかった自分……。「おじさん」の黒い猫背に写し出されたものは、表情を変えない幼な子の、のぞき見の沈黙の裏に、べったりとはりついた想念のよどみであり、語りようもなく、ただ撃つしかなかった自己のなかの無意識的な他者であり、他者の中の自己にほかならず、それをともに一挙に切りすててしまおうとする絶叫にほかならなかった。したがってそれは、無自覚的なエロスへの飢えともいえる。さらに、〃だーん〃という文字で画かれた（書かれた、ではない）音を、ぼくらが目で聞くことによって、守のピストルは、ぼくらの肉眼を狙い撃ったのだ、といいかえておこうか。守は、のぞきはしたが、けっして目で、事象を見たのではなかった。彼がのぞき、見てしまったものは、彼の存在でもあったのであり、おもちゃのピストルの〃だーん〃は、全身で発する〈声〉である。その〈声〉を、ぼくらは聞くしかないとすれば、

それはどのように心にしみとおる透明な重さだといっても、ぼくらにとっては、ついに、美しすぎるほどにも苦しく痛い、〈風景〉であるのだ。〃だーん〃という〈声〉を発しないものに、〃だーん〃は、〈見る〉ことはできても、〈聞く〉ことはできないのだ。

この守の痛苦は、ある種今日の青年たちの、焦燥や憤怒とわたり合えるものではなかったろうか。幼な子の想念のよどみは、青年の孤独な狂気への志向と見合わせられ、言葉にはならない、どおしようもなさへと対応していくだろう。しかしやはりそれは、またついに、対応でしかないのではないか。守は、生活の只中で、閉じられていく自己をまるごと賭けて、引金をひく。その暴力志向は、すでに自己の存在を全的に否定しようとするヴェクトルであり、そうすることによって情況を捉え返しうる自己へとかろうじてわたっていこうとする力学である。だが、なぜ守は撃ったのかと、ぼくらは問うことができるし、なぜおもちゃのピストルが轟音を発したのかと、考えてみることも許されてしまうのだ。

ぼくが物足りない、と先述したのはその点である。「赤とんぼ」は、〃だーん〃という最終コマに向けて、あまりにも整序されすぎており、そのために、ぼくらを目で〈聞く〉＝〈読む〉位置に固定してしまう。

外在的な光線を無視し、もっぱら内在的な想像力に照らし出された陰影といい、丁寧語によって母と子との間に生れた微妙な異和感を肉体化し、平面的な描写に相乗して、言葉とイメージとの関係のずれによって劇を構造化していく手続きの論理といい、この作品は、完璧といってもいい。だがその完璧さは、作品をして、読者と、すなわち作者である林の内なる読者とも、対応させてしまう自律的

な自立性へと進んではいないか。いわばメッセージとして自立化し、メディアとしての具体性から遠ざかろうとしてはいないか。先述したように、読者もまた、〃だ!ん〃という〈声〉を発しうる位相から、作品は身をしりぞけてはいないだろうか。読者のなかに、そのような〈声〉を発しうる余地が、残されてあるとかないとかの問題ではない。ぼくは、読者であるぼくらが、なぜ守が撃ち、なぜ音を発したかと問うてしまう、そのことをいいたいのだ。

ぼくらは、なぜ問うてしまうのか? 問うたところで、一体何になろうか? それだのに、なぜ守は……?

そのあたりの事情を、つげ義春の「沼」と比較してみることは、あながち無駄ではあるまい。「沼」の青年も、最終コマで、無人でおそらく無音の沼のかなたに向けて、〃ズドーン〃と猟銃を撃っていたのであった。

青年は、山に猟にきて、雁を撃ちそこなった。傷ついた雁を見つけて、いっそ死んだ方がいいといって、雁の首をもぎりとってしまう少女の部屋に、彼は泊めてもらう。少女は、つげの作品のなかの少女がいつもそうであるように、おかっぱで、着物をきている。少女は、鳥籠の中に蛇を飼っていてぐっすりねつけないときに、その蛇に首をしめてもらってこうこつに達するという。その夜ねつかれない青年は、蛇のかわりに少女の首をしめる。少女は、あえぐ。驚いた青年は、思わず手をとめてしまう。そして翌朝、見知らぬ青年を同じ部屋に泊めたりしたことを、少女は義兄からなじられる。そんな少女を物蔭からうかがいつつ、青年は、少女の家から去っていくのだ。そしてそのまま沼のほとり

にまで来てしまい、彼は沼のかなた向けて猟銃を構えてしまう。〃ズドーン〃という音が、沼をわたる。その沼は、最初のコマで、少女が一人ポツンと立っていて、傷ついた雁を見つけた沼にちがいない。

〃ズドーン〃という音は、林静一の場合の〃だーん〃ほど、大きくは響いていないみたいだ。〃ズドーン〃は、〃だーん〃でもよかったのか知れないが、とにかくおもちゃのピストルではなく、本物の猟銃だったのだから、たしかに音は発したのだろう。

だからぼくらは、いってみれば困ってしまうのだ。本物の猟銃が音を発して当り前だし、とりあえずは狙ったものはない。空砲だったのかも知れないが、そんなことはこのさい直接関係ない。

一応、なぜ撃ったのか、と問うてみる。だがおそらく、答は返ってこない。やがて、なぜ撃ったのか、と問うこと自体が、おかしかったのではなかろうか、と気づくにちがいない、何を撃ったのだろうか、と自問しても始まらないということが、〈判る〉という合理によってではなく、判ってくるだろうと思う。青年は、いわばなんとなく撃った、そうだろう、それでいいではないかと。いや、いいも、悪いもありはしない。自分が青年なら、同じように撃ったかどうかも、大した問題ではない。撃ったかも知れないし、撃たなかったかも知れない。ぼくのような俗物なら、その前に、少女を叱っている義兄の前に走って行き、「いいえ、変な誤解はしないで下さい。お嬢さんは潔白ですよ」とかなんとか、潔白であろうとなかろうと、これまたなんの関係もない弁明を試みるくらいが、おちだったかも知れない。しかしそんな馬鹿げたことを考えるのも、今ならの話であって、ぼくにしても、「沼」を読んだときは、〃フーン、そうか〃としごくすなおに受け入れてしまっただけであった。そのくせ、

一体何が〃フーン　そうか〃なのか一向に判ってもいなかったし、だから要するに、判ろうとはしなかったのである。そして自分が、どこか虚空に浮かされていることには、しばらく気がつかないでいた。

〃ズドーン〃という青年の発砲にふれて、菊地浅次郎が『漫画主義』第一号でつぎのように述べていた。

「ラスト・シーンの一頁大の一コマ、青年が背中をみせて沼の向うを撃っている姿は、青年がその沼のある地域に入ってきて少女と出会い、そして去ってきた、それら一切のことの故に逃れようもなく抱いてしまったアンビヴァランス——現実と超現実とのどちらにも足をかけてしまった（あるいは、かけようとしてしまった）ことの矛盾の誕生——を撃つ姿であろう。」（「不可能性への出発」）

このような解釈も、あるいは成立するかも知れない。だがぼくは、なによりもまず、なぜ撃ったか、なにを撃ったかといった問いや解釈の無関係さによって、青年は撃った、とでもいうしかないのである。それが、ぼくなりの〈解釈〉である。

「沼」は、菊地の表現を借りれば、「現実と超現実とのどちらにも足をかけてしまった（あるいは、かけようとしてしまった）ことの矛盾の誕生」と形容できるような作品でもあるだろう。だがその「矛盾」は、菊地自身がいいかえているように、「アンビヴァランス」なのである。矛盾が矛盾として対立するのではなく、いずれかでもあり、同時に、いずれでもないのであり——だから「矛盾」というより、「両義的」とでもいうべきだろうが——現実と超現実というのなら、その両者を8の字型に通底する構造としてあるのではなかろうか。〈作品〉自体が、そのようなものとしてあるのであっ

て、作中の青年は、撃っても撃たなくてもよかったのであり、だから撃ったのでもあったろう。撃ったところで、なんになろう。といって撃たなければならない、あるいは撃たないほうがいい理由なんぞ、どこにもありはしない。青年は、ただ撃ったのだ。それだけであり、それ以上でも、以下でもない。これは、暴力ではない。他者に向けられる暴力は、ここではすでに超えられている。青年には、否定すべき自己＝他者すらも、もはやあって、ないのだ。

青年と少女との関係もまた、そうではなかったろうか。夜な夜な、蛇に首をしめさせる少女。そして一夜、かま首をもち上げた蛇をみて、少女の首をしめる青年。そこで相互に他者であるしかない二人にとって、エロスは、求めようもなく求められている。少女―蛇―青年といった、深層心理学の図解説明をしたいのではさらにない。そのような説明＝解釈の無関係さを、説明＝解釈したいのだ。少女にとってエロスでありうる志向が、青年にとって思わずためらわれたとき、エロスさえも、一瞬超えられようとしているといえば、大げさにすぎるだろうか。いやしかしどのように超えようもなく超えて求められているものがエロスだとすれば、「沼」は、エロスの表現としてあるのではなく、エロスは、「沼」を描いた作者つげ義春の内にこそ、ひそめられてあったというべきだろうとぼくは思う。それはついに、どこまでいっても未完結な浮遊感としての両義性かも知れないし、未完結的な両義性として完結している、といってもいっこうにまちがいではないだろう。

林静一の「赤とんぼ」は、先述したように、その平面的な描写からだけでも、言語やイメージが免れがたくおかれている現代の情況の質と、かかわっているといってもいいだろう。つげの「沼」では

画像のイメージは、たしかに実体的である。その限りにおいては、林の感応力を、若く敏感なものと評価することだってできる。しかしつげの場合、自然や事物の描写にくらべて、まるで抜けおちているような人物の描写といい、あるいは一見実体的なイメージによってこそ、イメージの実体性が転倒されているともいえるのではないだろうか。ぼくらは実体的な画像のイメージにつこうとし、つきえたと知覚すればするほど、日常感から浮かされるのであり、少女の奇妙な言葉や生の論理がそのポイントを返すのだ。

「沼」もやはり、つげ自身も語っているように（『ガロ』一九六九年一月号「大衆・ことば・マンガ」）完璧な作品だと思える。しかしその完璧さは、最終コマの〝ズドーン〟と、林の〝だーん〟とのちがい以上にちがう。林の完璧さは、その〝だーん〟で終る完璧さであり、つげの〝ズドーン〟は〝ズドーン〟で終らなくて終る完璧さであるだろう。『赤とんぼ』の場合読み終えてぼくらは、守という この少年はどんな青年として成長していくのだろうとか、守の中の、たぶん一生沈黙の底にかかえつづけていくにちがいない想念の重みを、あわてて自分たちの内にも点検したくなるほどにも、強い訴感を受けるかも知れない。しかし「沼」になると、そのような読後感はなく、とりあえずは、考えてみたりすることの不自由さから、ポイと放り出されるのではないか。ぼくがなぜ守が撃ち、なぜおもちゃのピストルが音を発したのかと問い、考えることが読者を引きづってしまう強さと弱さと書いたのは、そうした理由である。いいとか悪いとかいうのではない。もしかしたらぼくの好みの問題であるのかも知れないとも思うが、そうでもないだろう。

さて、「赤とんぼ」にいささかこだわりすぎたかも知れない。しかしそれなりの因果律を求めうるあ

る種の物語性をのぞいては、林の作品の基調は、変ってはいない。いや、ここである種の物語性と書いたのは、ドラマが、言葉によってする論理の因果律を追っている、と誤解されたくなかったからなのだが、その意味でなら、ドラマの運動感そのものは、近作にいたるまで、変ったわけではないだろう。

今年になってからの林の作品には、それこそ「赤とんぼ」ほどにもストーリーがない。特定の、固有名詞を持った人物も登場しない。ドラマは、いわば抒情ともいえる、イメージの運動感それ自体の情景として進められているかのようだ。しかしそのひどくたんたんとした抒情的な劇感は、じつは痛みとも悲しみとも、憤怒とも絶望とも、孤独とも狂気ともいいかえられる想念とぴったりはりあわされている。たとえば近作の「赤い鳥　小鳥」（『ガロ』一九六九年九月号）や「赤いハンカチ」（同一一月号）などに、ぼくはそれを感じる。

同じく『ガロ』七月号の作品の題名が「まっかっかロック」で、八月号が「赤地点」だったが、そしてそのことだけを直接どうこういいたいのでもないが、「赤とんぼ」もふくめて、「赤い」という語一つにたくされる血・母・花・唄とわたる感応そのものに、やはりぼくは林の本体を触知する。林にとって、マンガを描くとは、何か言葉によってはどうにも対象化できない、生の〈感触〉そのものなのではなかったか。いやそれをあえて、肉化された言葉と呼んでもいい。ただその言葉は、まったくどのような記号でもないのであって、リズムであり、生命であるような、言葉という生物なのだ。したがって林にとって〈描く〉は、そのまま〈生きる〉でもあるのであって、何のために、どう生きるか、生きるために、どう描くかではないだろう、とぼくは思う。（なお林静一のイメージと言語との関係については、佐々木マキの項で簡単にふれておいたので参照されたい。）

（石子順造）

戦後精神の風景と憤怒

つげ忠男論

1

つげ忠男は、『ガロ』四三年一二月掲載の「丘の上でヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」は、発表して以来すでに一〇作を発表している。一作一作が二〇頁以上であることから見ても、きわめて〃精力的〃に画き続けているといえるだろう。正確に見ていけば、「丘の上で……」三四頁、四四年一月号「懐しのメロディ」二三頁、三月号「青岸良吉の敗走」二六頁、四月号「昭和御詠歌」四〇頁、五月号「捜索」三五頁、六月号「きなこ屋のばあさん」二四頁、八月号「雨季一」三五頁九月号「河童の居る川」三九頁、一〇月号「雨季二」二一頁、十二月号「雨季三」五〇頁となる。ということは、物語展開に多くの比重が占められた〃ストーリー・マンガ〃と一見解されるかもしれぬのであるが、つげ

忠男の作品は、多くの劇画、例えばさいとうたかを、棋図かずお、さらには白土三平らの作品とも質的に異なっているのであって、〃ストリー・マンガ〃の範疇からは、ついにはみ出す以外にないように思われるのである。

もし、〃ストリー・マンガ〃というものが起承転結の定型を踏襲するものとしてあるならば、つげ忠男の作品には、それがない。簡単にいってしまえば、物語の始まりとか終りがないのであり、作品を見る限りにおいて、時間を意識する必要はないといえるであろう。それは、つげが画く内容が、数日あるいは数年という時間を土台にしてはいないからだというのではない。数人の登場人物がおり、彼らが作中何らかの会話をしている以上時間の経緯はあり得るからである。しかし、私たちは、それを時間として捉えるわけにはいかぬ。なぜならつげは、数秒、数分という時間すらも無視して物語を展開しているからである。もし、つげに時間に対する何らかの認識があるとすれば、過去と現在、二十数年前と現在という〃歴史意識〃であるかもしれない。だから、私たちは、物語を追っていくわけにはいかないのであって、二十数頁に画き込まれた作者の〃歴史意識〃の奥の思念を一挙に受けとめるしかないのである。そして、私は、つげの劇画を生き死にとしての劇画であると判断する。とはいえ、人は、つげ忠男の作品が劇画である以上、絵やコマ取り、そしてセリフ等劇画における文法、文体といった表現形態を問題にするであろう。たしかに、つげ忠男の作品といえども、全体の物語、全体の思想より、絵が問題にならなくてはならないし、それこそが全体の思想に繋がるはずであろう。そして私たちが、楽天的生活者である映像主義者と訣別するためには、いたしかたなく映像主義的な場まで自からを堕しなければならないという痛苦を覚悟する必要があるのである。

先ず私は、つげ忠男の作品の扉絵から注意していかねばならなくなる。例えば、「懐しのメロディ」では男の子と女の子の並ぶ姿が描かれ、「青岸良吉の敗走」では自転車の置かれた一軒の民家が、「捜索」では汽車とその傍を歩む一人の男が、「きなこ屋のばあさん」ではおばあんの顔が、そして「雨季」では飲み屋の正面が描かれているのであるけれども、それぞれがすでに欝々とした感情を漂わせており、次の頁から始まるであろう、〃思想劇〃を感受せずにはおれないのである。さらに、民家を描いた画質が粗硬性をもっていることによって、今日の憂欝な状態と対応して恐ろしいほどのリアリティを感じさせるのである。この場合、扉絵の民家は、単なる装飾性としての意味をこめられた絵でもない。それは、物語が始まる以前の〃風景〃なのであって感情のない無表情な〃風景〃が横たわっているにすぎず、であるが故に、欝々としたものとして映ってしまうのである。なぜ、つげ忠男の作品の扉絵が、一瞬私を立ち止まらせてしまうかは、無表情な〃風景〃にあるのではないかと思う。そこでは、感情の押し売りがないが故に、私の感性は、順応し通過することも、また反撥することもできぬのである。

「懐しのメロディ」では、キツネのお面をつけた裸の男の子とサルのお面をつけた裸の女の子とが立ち並び、男の子は女の子の右腕を両手でしっかりと抱きしめているのである。男の子と女の子の表情はお面にかくれて私たちには見えないけれども、しかし、どのような表情をしているかは想像がつく。それは、男の子と女の子の表情を指しているのではなく、お面をかぶせてしまったつげ忠男の表情のことなのである、といってもさしつかえない。この絵が西洋の高名な画家の絵を真似たものにすぎない、としても、つげ忠男の表情は伝わってくる。私は、そこに切ないほどの思いを抱かざるを得

なかったのである。
　女の子の右手を抱きしめるという姿には、詩的なという以上の、幼年時代の懐しい記憶という以上の、いやそれらは決定的に異なった、いいようのない寂しさがある。つげ忠男の絵は、前にも述べた通り、洗練されてはいないし、デッサンも正確ではなく、常にギコチなさを感じさせるのであるが、ギコチなく画かれた女の子の右腕をしっかりと抱きしめる男の子のギコチなさが切なさを表現していることは確かなのである。しかし、つげの絵のギコチなさは、計算づくで表されるものではないし、いい方によっては、稚拙だということができるかもしれないのである。ただ、この場合、誤解をさけるためにいえば、稚拙な絵だから切なさが表現できたのではないということである。つげは、民家を描くと同じように無表情にある名画を淡々と真似したに相違あるまい。しかし、描き上った絵は、つげが描く過程では意識しなかった、意識することさえ不可能な深部を露わにしたのである。
　私は、敢えて、つげ忠男の扉絵に深読みを試みようとしているわけではない。私が先ずそこで立ち止まらざるを得ないのはなぜか、を自問しているにすぎないのである。

2

「京成線T駅下車　元は赤線だった名残りが、今でもこの街のそここに漂う。狭い露地が無数にあり、露地には怪しげな家が建ち並び……小便くさい……」
　こうした説明から「懐しのメロディ」は始まっていく。小説的作法といえばいえなくもない。他の作品も同様な始まりの仕方だ。「雨季」においても、「京成線T駅を中心に周囲二〇〇米程のはんか

街を、殊に取囲むように小さな工場が数多くある……この町がどこかうす汚れた印象を与えるのは、年中、煤煙と機々の臭気におおわれている所為だろうか……」と、「懐しのメロディ」と酷似した始まりを見せている。だが、これは物語の始まりではないのである。劇画のはじまりなのであって、以上の文章をもってきて、物語の始まりと錯覚してはなるまい。つげ忠男の絵は、すでに始まっているのである。つげは、わかり易くするために、小説的作法に従った文章を織り込まざるを得なかったのではなかろうか。

冒頭の文章の書かれた頁には、三コマにわたって木造の家が描かれているのだが、多分、私たちは、文章がなければ、それが、元赤線だったり、怪しげな家だと推察することはできないであろう。それは単なる木造の家であり、よく見受ける路地であり、普通の家の土間としか映らないかもしれない。とすれば、冒頭の文章がなければ、私たちは物語の始まりを理解できないわけであり、文章が物語を始まらせた、といい切ることが可能かもしれないのである。だが、私は、冒頭の一頁を見ながら、そうではないのではないかと思ったのである。もし、元赤線や薄汚れた街を描こうとするならば、描けないはずはないからである。リアリズムに徹すれば、そうした場所の説明は充分につくはずだからである。旭丘光志や佐藤まさあきらの劇画がしばしば試みる方法であるけれども、細密な描写によって、場所の説明は可能である。しかし、そのようなリアリズムは所詮説明の域を脱することはなく、リアリティを感じさせはしない。つげの作品のリアリティは、文章にあるのではなく、やはり絵にあるのだ。元赤線のリアリティを表現するには、どこにでもあるような粗末な木造の二階屋を描くしかなかったのであろう。木造の家が何ものをも感じさせず、そして、「元赤線」といきなり、しかも無雑作

に説明されたときに感じられるリアリティの強烈さは、本質的に絵に由来しているとしかいいようがない。あの粗硬性をもった絵、ギコチなく描かれた木造の家にあるのだ。元赤線の家並と路地は、これでしかない、という想いが、極めて端的に描かれてしまっているのである。「元赤線」とか「路地」などという説明は、最小限の説明であって、従って、つげはそこで、言葉によっては「怪し気な家」とか「小便臭い」とか、抽象的な表現でしか、場所の雰囲気を伝えようとはしない。最小限の言葉と簡単に（手のこんでいない）描かれた絵から、私たちは、T街の情景を想起することが充分に可能なのである。トタンとブリキと木材で急造された敗戦直後の家にであることは、その簡潔な描写によって明らかなのである。もし、これ以上写実的に情景を描くとするならば、「狭い路地が無数にあり」云々の文字は必要となくなるにちがいあるまい。その結果として、つげのT街に対する想いが稀薄になってしまうであろうことは想像に難くない。〃赤線らしい〃雰囲気をもった情景は、つげにとって赤線とは映らなかったのではあるまいか。「昭和ご詠歌」のラスト・シーンにも同様な場所がでてくるけれども、そこでも街の姿は〃赤線らしく〃なく、ただこの「ど助平！」「ねえ面白いことしようよ！」「あらあ兄さん素通り？」といった声が聞えてくるでしかない。換言すれば、つげにとって、〃らしい〃という風景は想像されず、ただひとつ普通の街並だけが、異様でも特種でもなんでもない風景だけが問題なのではなかろうか。外見的には何も表わしていない風景が宿しもっている、〃風景〃の内面が問題なのであろう。つまり、「懐しのメロディ」の一頁目は、〃風景〃の外観を描き出しているのである以上、それは、生き死にの、思想表現であるといっても過言ではない。

扉絵とそして次の一頁でもってつげの思念なり想念なりを感受することは可能だが、ストーリーの

始まらぬ以上、作品の結末を予測することなど不可能に等しいことではあるけれども、想像することは可能なのであって、それは、ひとえにつげの描法にあるといってよい。〃元赤線〃の絵は、私たちを一挙に生き死にの現実へ追いつめていくのだ。〃元赤線〃の現場へではない。生き死にの深部、戦後生活の現実へと不可避的に溯行せざるを得ないのである。そして、つげの粗硬的な絵、粗硬性の〃風景〃こそつげの内的な〃こだわり〃の精神構造、思想構造を明らかにする以外の何ものでもない。

つげ忠男の劇画の全体は、一口に言って、過去に対する郷愁でも原点への回帰でも歴史の告発でもなく、暗湿な情念を内包した憤怒の表出と見做して間違いではあるまい。人は、作品の何処に憤怒の爆発が見られるか、と反論するかも知れぬが、憤怒というものは、意識的に表現されるものではない以上、爆発という単純な形でなしに、まったくその逆の形として表われることが応々にしてあるのである。憤怒は、自覚して意識的に表わそうとすれば、その過程で、徐々に薄らぎ頽廃していくはずである。そして、つげの作品が今までのかぎりにおいて目的意識的に表わされてはいないが故に、その憤怒は純粋である。ということは、現在、つげが、なぜ描くのか、という自他の疑問を最も真摯に答えていることを意味しているのである。技術的にそれほど秀れていないつげにとって、描くということは、想像を絶する緊張と直面しなければならないはずであり、描くという緊張の度合は、ストーリーの展開と乖離するものであるはずがない。

「懐しのメロディ」を例にとると、ストーリーの展開はスムーズに運ばれているとはいい難い。昭和二三、四年敗戦直後の人間模様が一つの軸となると同時に、もう一つの軸として、現在飲み屋で語り合う中年男の青年が登場してくるわけであるが、現在と過去という二つの情景は効果的に、つまり

ストーリーを盛り上げるという形においては展開していかない。娼婦を買いに来た男と娼婦とそのヒモである京成サブという男の出遇いがあったあと、いきなり「あの頃はそういう世の中だった……もう二〇年たったんだなあ」ということばを口にする中年男が登場し、場面は飲み屋の現在へと移行する。以後、物語は、飲み屋と京成サブの間を往復しつづけるのである。そして、現在と過去の往復の仕方は、極めて無意識的に、無型式的に見える。それは、描くこと、描き続けていく作者の深部のあるがままの表出とうつらざるを得ない。

中年男は飲み屋で、青年に語るでもなく、自からいい聞かせるでもなく、「もうこの街がつくづくやになった」と呟くのだが、その表情は、単に憂鬱ではない。京成サブとその情婦について語る中年の男のことばは、では一体何を語ろうとするのか。酩酊するにつれ、「サブも哀れな奴だったのさ」「生き残ったところで奴にはどうする当てもなかったのだろうよ」と中年男は一見センチメンタルになる。だが、そこで、「おじさんいよいよ気分が出てきましたね」という青年のことばでもって、作品は、センチメンタルに流れることを拒否されるのである。もしこの作品で青年が登場しなかったならば、青年の傍観者的なチャチが入らなければ、京成サブと情婦の物哀しいドラマの思い出しか残らなかったかも知れぬのだ。作品全体がそうした〃懐しのメロディ〃的なセンチメンタリズムに陥らなかったのは、飲み屋における中年男と青年との会話のためにであり、むしろ京成サブと情婦の物語は、飲み屋の会話を浮き上らせるための思想的背景であったといってもいいすぎではないのだ。この作品で重要なのは、京成サブでもその情婦でもないし、また中年男でも、その話し相手の青年でもない。この作品に、いわゆる主人公というものは必要としないのである。「……でそれからどうしました?」

と、傍観者的な聞き役にまわる青年の態度をもって、物語の進行役などと見誤ってはなるまい。ここには、いかなる役回りも、いかなる引き立て役もありはしない。京成サブとその情婦の物語と、当時を回想する中年男のことばと青年の受け答えとが、ある精神風景を現出しているのであり、その精神風景が無意識的に全体を支配してしまっているわけだけれども、最後の一頁は、それを象徴的に、直截的に描き出しているのである。

青年は「その後サブがどうなったか判りませんか?」と聞くと、中年男は、「知らん!……いいじゃないか　そんな事……」と無雑作に答える。青年は、「ははは」と笑い、「そうでした……確かにそうでした……」といいながら飲み屋を出ていく。青年がしめた戸の「ピシャッ」という音が中年男の背に響く。

私には、「ピシャッ」という音が、どうにも重苦しくて仕方がなかったのであるけれども、それは、いいいいいい何も終らせていないが故なのではないかと思う。音を背にして中年男は、うつ向きかげんに無表情である。というより、その表情は眼鏡にかくれて読みとれないのだ。表情から読みとれないために、「ピシャッ」という音が読みとらせてしまうのかも知れぬ。心情を吐露しつづけてきた中年男は、戸の音によって一挙にその虚しさを味わねばならぬ。そして、作品に対して単に心情的に読み込んでいた受け手を一挙に思想的現実へとまいもどらせるのである。従って、それは、わかったとか、わからない、とかいった問題ではないはずなのだ。つげは、受け手のそのような作品への対応の仕方には興味がないのであろうし、冷淡であるといってもさしつかえがない。それは何も「懐しのメロディ」だけではなく、「青岸良吉の敗走」も「昭和ご詠歌」も「捜索」も「さなこ屋のばあさん」も「雨季」も同じ

なのだ。どの作品にも終りはありはしない。つげの作品に結末を期待することは無理なのである。土台、人の生き死に、生活＝思想に結末はありはしないのである。つげは、ドラマを作り上げ、何らかの結末をもたらせ、そうしたストーリー性によって思想を表現しようなどといった安易な劇画を描こうとはしないのである。つげの作品は、一つの思想劇なのだ。といっても、そんじょそこらの進歩的芸術家の〃思想劇〃と一緒くたにしてしまってはなるまい。つげは受け手への伝達も、その結果としての連帯をもはじめから無視しているはずだからである。

勿論、「懐しのメロディ」の最後の一コマが全体を浮き上らせているのではない。「あの男の喧嘩は何度も見た事があるが……どう言う訳か時々なげやりになってしまうことがあった」「それが私には痛い程判るのだ」とか、サブと米兵のケンカの場面とか、あるいは、「愛し合っていた……か　そういう表現ではまずいな、なにかこうもっともっと深いなにかで結びついていたような」といった、ことばや絵がすでに私たちにある種の情況の重苦しさを伝えているのである。「ピシャッ」という音の衝撃力は、情況の重苦しさの終りのないことを的確に表現しているからである。「懐しのメロディ」が昭和二三年と昭和四三年を往復して展開されていることによって、情況の重苦しさが、ある時代のことを指すのではなく、二〇年間全体のこと、二〇年という時間ではなく、歴史内での人の存在のことであると私には思えるのである。つげの絵が、昔風の紙芝居絵にも似た絵にとどまらざるを得ないのは、二〇年という時間を拒否した生活＝思想にこだわっているからに他ならないだろう。

ここでさらに、つげのことば使いにも注目したい。多分、つげ忠男の独特のことば使いは、つげ義春の影響を受けているものと思われるのであるけれども、つげ義春のそれは、最も全体的な内部の表出であるといえるのではあるまいか。従って、つげ義春のことばは、つげ忠男の作品に応用することは不可能であり、つげ忠男のことばは、つげ義春の作品に応用することは同時に不可能なのである。ただ、両者の独特のことばの使い方が、詩やいわゆる小説的な文章では絶対に表現できないものを表現しているということにおいては同質であるといってもさしつかえがないであろう、と思う。

「僕は青岸さんを見ているとなんとなくユウツになるのです」「青岸さんのあのしぶとい感じさえ受ける無表情」(青岸良吉の敗走)「舞台の上にしっかりと居るんですねえ……」「地面をゆるがしてあれが走る時　ズッシリと確かな重量感を感じましてねえ……」(捜索)「……しかししぶとい笑いさえ浮かべて……」(雨季㈠)といったことばの使用は、私たちに確かな実在感を与えるのである。そこでは、ことばからのイメージというものは浮き出てはこない。ある生活、思想の実在感だけが浮き出てくるのであって、詩にはなりようがない。憂欝になるのではなく、ユウツになる、というのは、単にことばの面白味としてあるのでは勿論なく、絵になり得ない絵としてあるのだとしかいいようがないのである。これを、〃生活の重さ〃といったような安易な理解でもって説明してはならぬであろう。むしろ、単純なそうした生活的発想をも拒絶するところから、このようなことばは出てきたものだと思うのである。つげの作品を読むことによって、追体験し、あるいは肉体化し、理解したとしても、はたして、ことばの何を捉えることができるであろうかという疑念が私にはあり、であるが故に、つげのことば使いが私に多くの苦痛をもたらすのである。一体全体、私たちは、つげの作品を理解す

ることができた、といってしまってよいのであろうか。私は、つげの独特のことば使いから、私たち受け手が拒絶されているということを理解せざるを得ないのである。私が、しぶとい感じ、を説明したところで、どうということはないからである。しっかりと居る、ということばは、芸術表現でも、イメージ表現でもありはしない。つげの内面、それをとりまく情況、人の生き死に対する思想的表現と説明したところで、私自身、もっと奥深い何かがある、としかいいようがないのである。

それは、以上のような抽象的な表現ではない次のようなセリフにより端的に表わされている。

「知らん……いいじゃないかそんな事……」(懐しのメロディ)「倒産騒ぎやそんなこんなで　みんなどうでもいいような気分になっているのだ」(ヴィンセント・ヴァン・ゴッホは丘の上で)「どう言う訳か、私はもう何もかもどうでもいいような気分になってしまう事がある……」(青岸良吉の敗走)「何がどうなってもいい様な……やり切れない気分になって」「どっちだって良いです……どうせ同じ事なんだから」(雨季 一)

一見、これらのことばは、諦め的、自暴自棄的と聞えるかも知れぬ。無気力に情況に追従する浮遊の状態を映し出していると見えなくもないし、またニヒリスティックな精神を物語ると思われるかも知れぬ。だが、決してそうではない。つげは、日常生活のことばが、ついにこのようないいかげんな、無責任なものとしてしか出てきようがないことを十分に認識しているのだ。そして、これらのことばは、「しっかり」「ズッシリ」「しぶとい」といったことばに裏打ちされて出てきているのである。中年男や青年は、「どうなってもいい」と呟きながら、「しぶとく」生きていくのであろうし、「しぶとく」生きていく他ない。つまり、彼らにとって、情況の変動は己れにとって何んでもありはしな

いし、情況の変動とは無縁であるという確信があるのである。己れの生活を保証していくためには情況と無縁である以外はないが、かといって、本当には無縁であるわけにはいかず、そこでは「どうでもいい」と開き直って耐えるしか道はないのである。しかし、「どうでもいい」と開き直りながらも、それはことばにすぎず、まさにことばとは裏腹に彼らは己が生活を「しぶとく」持続させるはずである。表層部分の情況の変動は、彼らに対して何の〃幸福〃ももたらさないけれども、苛酷を強いることは先ず間違いはない。情況の変動がもたらしてきたもの、それは、奈落への追打ちだけでしかなかった。希望と平和と泰平が拡大されればされるほど、絶望はより深みを増すだけだったのである。絶望は、それは、つげにとっては、生き死にを指すのであろうが、永久に終りがないと認識されたとき、「もう何もかもどうでもいい」はずであろう。だが、それでも己が生き死にを耐え続けねばならぬとすれば、ことばや認識としてではなく、現実の生活問題として、「しっかり」「しぶとく」結果として在らねばならぬであろう。「どうでもいいどうでもいい」と呟きながら、生き死にを耐えてしまうのである。奈落の痛苦は、ことばでは、そのようにしか表現され得ないのである。「どうでもいい」ということばは、余りに多くの痛苦を内包してしまっており、生活＝思想の複雑極まりなさを吐露しているのであり、それは憤怒の間接的な表現であると見做してもよいのであるまいか。つまり、生活基底部における情念、そして憤怒というものは、絶対に直接的に現出されるものではないのだ。歌謡曲の歌詞に心情を託して出てくるものではないのである。

　つげは、「どうでもいい」ということばでもって、己れが生き死にの思想を表現しているだけなのであって、そこで奈落の呻き声を解明しようとしているのではない。つげは、奈落の深みを作品にお

いて思想化しているのである。従って、それは単純な心情移人であるはずはないであろう。その端的な表われは、「きなこ屋のばあさん」に見られるはずである。つげは、この作品で、きなこ屋のばあさんに対して安易な同情も憐憫も寄せてはいない。ただ、そこにも一つの不幸を見ているのであるけれども、彼にとって、不幸とは、きなこ屋のばあさんに限られるのではなく、生活=思想それ自体すらが不幸と思われるに違いないのである。「どうでもいい」ということばは、私には、この〃不幸〃に対する認識表現であると思えるのである。だが、つげは、それを直接的に表わすことを拒否する。人の生き死にという不幸を、「どうでもいい」という〃風景〃としてのことばに置き換えてしまう。生き死に対する不幸の認識をそのまま絵にしたり(つまり押売り的な不幸に感じられる絵)、ことばに置き換えないわけだけれども、しかし究極のところ表出せざるを得ないのだ。そしてそれはもう一つ形を変えて表われる。セリフの中の「……」がそれに当る。

つげは、「……」でつげの語りたいこと、表現したいこと、もっとわかりやすくいえば、「どうでもいい気分」を表現しているのである。ということは、「……」はつげ作品において、ことばの中では最も大きな比重を占めているということになるであろう。だが、「……」は「……」である以上、私たちはその本当のことばを把握することはできない。それは、それでよいのだ。つげは、読者にわかってもらおうと画いているのではないからだ。つげは作品を画くという行為に、己れの生き死にを持続させているからに他ならない。つげは、人のことばが「……」にしかなり得ないこと、最も大事な内部の想念が「……」でしか表わせないことを知りつくしてしまっているのであろう。それはまた、つげが認識されてでてくることばを全面的に信用していないことを意味している。

人の生活は口ごもりながら持続するしかない。生活それ自体が情況に押しつぶされたり、流されている以上、スムーズに運ばれるはずがあり得ず、そこから出てくることばが、スムーズに出てこないのは全くの当然である。そして、ことばを信用できない生活＝思想の世界では、人はよく、最も大事なことばをことばにはしない。最も大事なことばを生活＝思想の内へ込めてしまうのである。ことばは口ごもり、生活はギゴチなく運ばれていくのだ。人の生き死にを思想的に昇化し描いているのである。従って、現実の生活世界は、つげが描いているのとは違っていると指摘してみたところで何の意味ももちはしない。「……」は、つげの生活世界の想念であり、思念なのである。つきつめていえば、「……」はつげの世界観の表白に他ならぬ。奈落の底は最早どうしようもなく動かし難い重い現実として横たわり、情況のいかなる変動によっても希望も頽廃も、そして絶望すらも存在しない〃不幸〃として映っているのかも知れぬ。しかし。つげは、それを決して被害者的な目では視てはいない。時代の責任にも、体制の責任にもしていない。だからといって、認識不足、あるいは敗北的視点、退行的発想、諦念的思考などと見誤ってはなるまい。つげの「……」に象徴される世界観は、深淵な歴史意識に基いているからである。それは、歴史事実的認識とは違う。つげが、いかなるイデオロギーにも幻惑されず、己れの目で確かめてきた戦後二十数年の人の生き死の重さに対する認識であるといえるだろう。つげの認識には確かさがある。戦後二十数年間のつげの認識、つまり歴史意識は、決して涙を流さぬし、哀れさを絶対に謳わぬ。つげは、だれかのように、涙を流して感動を求めたり、絶叫して共感を得ようなどという愚をとるということを知らない。つげの作品は、作家と読者、送り手と受け手という文化的な発想

・形態とは無縁なものである。そのような、語り合い、受けとめ合おうなどというオプティミズムは、戦後二十数年間、生活＝思想の領域に存在しなかったはずなのである。己れの認識のみを信頼するつげの思想は、まさに戦後の一つの重い思想だ。それは、梅崎春生や椎名麟三、あるいは加藤泰らが彼らなりに戦後を視てきたと同じほどの意味をもつ重さなのである。

4

戦後二四年、いま私たちは、マンガの大洪水という状況下にある。マンガもついに市民権を得るまでになった、芸術として評価するに値するマンガが現われた、とするマンガを特別視しようという風潮の中でつげ忠男の作品は、そうした状況に迎合することなく、ひたすらに何事の変りなき生活＝思想を執拗に画き続けているのである。「丘の上でヴィンセントヴァンゴッホは」のラストシーンで主人公の少年は、「ザーザー」と降り続ける雨の音を聞くともなしに、薄暗い部屋でタバコに火を点ける。友人の五郎さんに何事かが起り、少年が勤める会社でも何事かが起こってはいるのではあるけれども、しかし、生活＝思想の領域では何事も起りはしなかったのである。戦後二十四年間、何事が起こり得たというのか、どうでもよくはなかったはずの二四年間、私たちが獲得せざるを得なかったもの、それは、「どうでもいい」ということではなかったろうか。

確かに元赤線の建物の風景は消えてしまったかもしれない。だが、「お兄さん遊ばない」という戦後の痛苦の風景は消えてはいないはずである。「星の流れに身を占なって」という歌は、〃懐しのメロディ〃と化してはいない。近代化現象に目をうばわれて、〃戦後〃が遠い思い出とされ、たまたま

偶然に〃戦後〃に遭遇し、驚嘆し、趣味的に興味を抱くといった風俗現象が散見されるけれども、こうした近代化への妄想が、より〃戦後〃を維持していくのである。〃民主主義〃は虚妄であったなぞと何事かが起こってはじめて慨嘆する生活＝思想の頽廃こそが、〃民主主義〃を保持してきたのではなかったろうか。何事かが起こってはじめて驚き悲しんでいるといった進歩派の人びとが〃戦後〃を裏切ってきたのだ。

すべての問いに耐えつづけること、それが私たちが学んできたことのはずだ。一つや二つのイデオロギーが私たちの生活＝思想を安楽にしてくれるはずがありはしないことを、教条的な思想が私たちの一番の敵であることを、〃戦後〃の全体が私たちに教唆したはずであろう。五郎さんへの安易な同情が、青岸良吉への心情的な憐憫が、何ものをも残しはしないこと、絶望も希望もありはしないという認識、そこで五郎さんや青岸良吉を理解しながらも、耐えるしかないこと、それが戦後が私たちにもたらしたものである。すべての問いに耐えつづけなければならないとすれば、結末のあるはずはない。一時的な敗北とか挫折などといって、己れを救済している間は、人はまだ気楽に生きられる。だが、何事の終りなき生活＝思想の領域には、気楽に生きていく余裕などはありはしないのである。なぜならそこでは、永久的に敗北と挫折に見まわれていなければならないからなのだ。

「青岸良吉の敗走」において、青岸は最後に「ハァハァハァ」と息を切らして走りつづける。「わかりました青岸さん」という少年のことばも聞かずに走りつづける。そこにも、戦中派のどうしようもない〃生き方〃が画かれているのだ。最早あともどりもできず、原体験を一つの決定づけられた運命として背負ってしまわねばならぬ戦中派が息を切らして生きていくしかない姿が生ま生ましく画か

れているのであるけれども、戦後を息を切らして生きる生ま生ましさは、戦中派に限定されるものではありはしないはずである。戦後を生きてきてしまった者みなが共通してもっているもののはずだからである。

「星の流れに身を占なって……」と「星の流れに」の歌謡曲が流れてくる赤線で子どもが感じていったものは一体何なのか。「昭和ご詠歌」で、多分つげ忠男自身であろうと思われる小学生は、赤線の通りの真中に立ちつくして、無表情に街を見つづけている。戦後の街中には、人の生き死にには不幸だけがあったのではなかったか。つげの不幸感は、明らかに、戦後の街を凝視する過程で出てきたものであることはいうまでもない。人の生き死に対する不幸感が徹底して感情を押し殺し、思想化するとき、無表情となるのは当然の帰結である。つげは、戦争体験者である戦中派と、そして敗戦後の都会を生きてきたつげと同世代である少年を登場させることによって、戦後日本の思想の深部を鋭く画き上げたのである。それは、つげにとっても苦痛に満ち満ちているはずである。「ハァハァハァ」と必死に走り続ける戦中派の顔は、戦後日本が生み出してしまった〃不幸〃でしかないのである。

二四年経た現在、私たちは、未だに「昭和ご詠歌」の時代に生きているはずである。「星の流れに」の社会が続くなかで、カッパの存在を信じないにもかかわらず、信ぜずにおれないという閉塞状況においこまれ生きていく中年男の絶望的な生き死にをつげ忠男は画きつづけていくのであり、いま私たちは、そこでやはり〃耐える〃しかない。さらに戦後の全体が「悪く」なっていくであろう、としてもだ。

（権藤　晋）

イメージのイヴェント

佐々木マキ論

佐々木マキを論じようとするならば、われわれはいやおうなく佐々木個人から、あるいは彼の作品自体から、遠ざからねばならないだろう。白土三平や手塚治虫、つげ義春や棚下照生などなどを論じるようには、佐々木マキ論は不可能なのである。なぜなら佐々木は、善いとか悪いとかというのではなく、またそれで足りないとかいうのでもなく、佐々木マキの世界といえるような意味での、独立して完結的な、個人的体系を持っていないからである。ということは、なんら佐々木の特殊性なり、他のマンガ家に対するいい方としての、彼の個性の在り様を、さまたげるものではない。むしろ佐々木は、個人的な法則性を持たないという個別性を占有している、とだっていえるのである。彼を彼の作品に全的に封じ込め、そこでなんらかの統一像をでっち上げてしまうような論考は、必ず彼の自在性を見失ってしまう結果におちいるだろう。

佐々木の作品が論の対象としてすえられるのは、まさにイメージによるイヴェントとでもいえるような、時代の相においてであり、それはなにもマンガとか、絵画といったジャンルのものではない。逆にいえばマンガとか絵画とか、あるいは映画とかテレビとかいうジャンルの特性は、今やジャンルとして自己否定されていく手続きによってのみ、肯定されている、ということである。佐々木の作品を、マンガである、と断定することはむつかしい。なぜならそんな断定を、佐々木の作品はぜんぜん必要ともしていないだろうからである。しかしマンガではないということもまたむつかしく、そのマンガでないことはないというかぎりにおいて、わずかに、マンガだというばかりなのである。このような二重否定形のジャンル的肯定は、今日の前衛的な表現が、ひとしく担わねばならないところのものであるだろう。

佐々木がそのような、そういってよければ、マンガ表現の前衛に位置づけられるのは、いうまでもなく言語とイメージの問題にかかわってである。いや、イメージそのものの問題についてだ、といってもまちがえではあるまい。

より端的に、マンガが〈わかる〉ということから入っていこう。佐々木のマンガは、つげや林静一、仲佳子らの作品とともに、わからないマンガとされ、反（アンチ）マンガなどとも呼ばれている。そして佐々木が、そのもっとも代表的なものらしい。

絵画の場合でもそうなのだが、〈わからない〉といういい方は、きわめて単純には、およそつぎの二とおりにいわれる。一つは、いわゆる抽象絵画などについての場合で、何が画いてあるかわからない、というわからなさであり、今一つは、シュールリアリズムの絵画などについて、そこに何が画い

であるかはわかるのだが、なぜそんなふうに画いてあるのかわからない、というわからなさである。佐々木らのマンガについての〈わからない〉は、およそこの後者の場合に似ている。

では〈わかる〉とは何か、というと、これがまたつねにあいまいなのである。そこに知っている事物が、知っているように画かれているか、どうかというようないい方で、わかる、わからないというとすれば、とりあえず一枚づつの絵では、それでもすむ。しかしマンガの場合、つげ義春の作品、たとえば「ねじ式」などでは、一コマ一コマはそれなりに〈わかる〉としても、作品全体としては、なにもわかってはこないだろう。

心理学者は、たとえばこんなふうに説明してくれる。「メディアを介して一般化されたものを各自の立場においてふたたび特殊化するということが、わかるということの構造」で、受け手がそこに「意外なる案の定」を発見できた場合には、快感をともなう。また「わかった」という主観的な感想が客観化されるのは、他人との連帯的な行為においてであり、「視覚的なコミュニケーションの〃わかり方〃は、それを言語に翻訳できることではない。単に描かれたところをなぞることでもない。現象の底に法則を見ぬく眼を発展させ、実践を導くイメージを豊かにするものであり、かつ、言語伝達と相補的に働いて、相互伝達性を確かなものにするものであるはずだ」(乾孝、釜范和子共著『形象・コミュニケーション』より)。

この解説は、コミュニケーションというのを、何かを、どこかからどこかへ伝達する、といったふうに理解するかぎり、かなり適切なように思える。すると佐々木のマンガが〈わからない〉ということは、受け手である読者が、「各自の立場において」それを「ふたたび特殊化」できないのであり、

意外でしかなく、他人との連帯的な行為において、その「意外」感はとても客観化できず、彼の作品は、「法則を見ぬく眼を発展させ」ず、「実践を導くイメージを豊かに」しない、というわけだろう。こうなっては、もうどうにも〈わかる〉はずがないということになる。

しかし乾、釜范両心理学者の解説は、まさに「言語に翻訳」する必要はないにせよ、「言語伝達と相補的に働く」ことが不可欠であった。マンガが〈わかる〉ためにもつねにもしそうだとすれば、佐々木のマンガは、〈わからない〉ということを〈わかる〉ものなのだ、とはいえまいか、とぼくは思う。

こういいかえてみよう。

絵画について、〈わからない〉単純な二つの場合を先述したが、それは要するにそこに画かれているものが受け手にひき起す像（イメージ）が、なんらかの模像ではないから〈わからない〉ということなのだろう。キリンならキリンという動物の像であるかどうかということは、キリンなら砂漠にいるはずはなく、キリンには引き出しがついていたるするはずもなく、キリンがぼうぼう火をふいて燃えたりするはずはないということと、首が長く、四つ足で……のはずという、すべての時空、形姿についての、はずだという記憶にもとづいて現実の模像なら〈わかる〉というのだろう。また現実の模像でなくても、たとえば鉄腕アトムのように、視覚自然的には子どもの模像であり、同時に正義の象徴である像というふうに、必ず像が意味づけられるならば、やはりそれなりに〈わかる〉。これはともにたしかに「言語に翻訳」できるか、「言語伝達と相補的に働く」像であるだろう。かんたんにいえば、画像（イメージ）がつねになんらかの実体と照応関係をとり結んでいたということだろう。

佐々木の画像は、なによりもまずそのような照応関係をとりはらってしまったところの、画像（イメージ）その

ものなのである。画像が実体との照応関係を持たず、画像それ自体として成立しているとは、イメージによる直接体験の領域のことである。模像とか象徴の場合には、そのイメージによる体験は間接体験なのであって、その間接性を保障するものが「言語」であった。たとえそれが翻訳されることがなかろうと、紙の上に画かれたものでしかない画像を、イメージとして保障するものは、言語による照応関係にもとづく、間接性であったろう。だが現代のわれわれにとって、現実は、直接体験するものに限られず、テレビなどによって代表されるように、よりはるかに間接体験の質量としてある。それが現実と虚構との間があいまいになったとか、「幻影の時代」(ブーアステン)などと呼ばれる時代感でもあろうし、より集約的には言語の失権といわれたりする位相としての思想の情況であったろう。

イメージはイメージとして、独立的なアクチュアリティを獲得してしまったといってもいいのだが、逆にわれわれはイメージをその直接性において受容しうる体験のなかに、現代という時代相を写し見ないわけにはいかないということだろう。ということは、その場合の画像は、画像の成立に先在的なあるいは超越的な、なにかある実体――事物ないし理念――を、送り手から受け手へと伝えわたす機能を果していない、ということでもある。すなわちなにかを、どこかからこちらへ伝達するという意味でコミュニケーションというのなら、イメージの直接性とは、まさにそのようなコミュニケーションのプロセスにあるものではない。それはそこに画かれ、われわれにある体験をひき起さしめるというそのかぎりでの、情報(インフォアメーション)であるにすぎないのである。受け手は、画像以上のあるいは以下のなにものも受けとらず、いわばそのイメージ体験を、一つの現象としてそのまま受容する以外にない。画像は、なにものかについて「一般化されたもの」ではないのだから「各自の立

場においてふたたび特殊化」しようとしても無理である。「一般化」とはまた、すぐれて言語との照応関係の意味であり、「特殊化」とは、「各自の立場に」おける間接体験を指していよう。

こう考えてくると「メディアを介して」という場合の「メディア」のとらえ方も、変ったものとならざるをえない。なにかを、こちらから、あちらに伝え達する、というい方としてのメディアは、「介して」といわれるように、伝達のための手段であるにすぎない。しかしイメージ体験の直接性ないしイメージ現象という場合には、メディアは、そのようなものではなく、イメージそれ自体の形式とでもいえるような、現象場ないし現象時の機能である。

佐々木のマンガも、まちがいたく雑誌の頁としてあるのだが、そして雑誌は〃メディア〃にはちがいないのだが、佐々木のマンガの頁は、コミュニケーションのためのメディアとしてではなく、佐々木のマンガが〈そこに〉〈今〉イメージとして生じつつある〈場〉でしかないのである。一度体験して、また後で見ても、それはかまわない。そのつど〈そこに〉〈今〉生じるというべきだからである。むろん体験は体験として、さまざまに変化しようが、変化することは問題ではない。現象だとすれば、変化して当り前なのであり、いつも同じようにキャッチせねばならない必要などまったくない。ということは、佐々木のマンガを、どのように受けとって、その「主観的な感想」を、「他人との連帯的な行為」のなかで、「客観化」する必要もなければ、そんなことはできない、ということでもある。といってむろんのことだが、それが自閉的、独善的なものだ、というわけではない。むしろはるかに開放的、一般的なものだ、ともいえるだろう。

佐々木本人は、自分の作品についてこんなふうにいう。「ボクにとってまったく意外なのは、ボク

のマンガが〈わかりにくい〉とか、〈難解だ〉ということだが、自分ではとてもわかりやすいものを描いているつもりだ。ボク自身、例外的、特殊な人間ではない。同環境、同状況のなかの若い一人、にすぎない」（『週刊朝日』八月二二日号）

この言葉は、きわめて卒直であり、そのまま受けとれると思う。〈わかる〉ということの構造という内容がまったくちがえば、わかりにくいもわかりやすいもないのであり、ぼくが乾、釜范両氏の説明を借りて略述したような意味でなら、従来までのメッセージ——メディア的思考によるコミュニケーションの構造からは、〈わからない〉で当り前である。だから〈わからない〉ことがわかるというところで、佐々木のマンガを〈わかる〉のであり、それでもかまわないはずである。何を描いたかというより、描いものが何かでしかないのであり、今までのマンガを〈見る〉といういい方でなら、何も見ないことを〈見る〉とでもいうしかないだろう。今までは何かを描こうとし、そしてついに描かれたイメージでしかないもののほかに、何かを見ようとしたのである。

だが佐々木の作品のようなイメージ体験の非実体的な直接性、具体性こそ、時代の思想情況とはいえないだろうか。個我を原点として、世界を凝縮的に統一することが下可能になったとか、より端的には個我の近代はすでに崩壊しつつあるとかいわれる時代感ないし現実相とは、そのような知覚、認識の謂ではなかっただろうか。マス・コミュニケーション技術が発達し、社会が巨大化して、個人がますます倭小化されていくといったことも、技術そのものの発達それ自体の問題ではなく、その事実にともなうわれわれのイメージ体験の重層化を意味していただろう。

ポップ・アートの絵画や、ゴダールの映画を始め、われわれはイメージの直接性、具体性をベース

としたいくつかの表現を持っている。それらはいずれもジャンルの特性を、ジャンルとしての自己否定に持ち、しかも〈時間意識の現象学〉とか〈語る主体と構成する意識〉とでもいえるカテゴリーによって、共通しているように思える。佐々木のマンガもまた、そのような領域を共有するものの一つではないだろうか。彼のマンガは、印刷され、コマの形式をもち、雑誌に発表されるというその在りようによってマンガとも呼ばれるが、マンガと呼ばれなくてもかまわないだろうし、マンガというなら、いずれ画像であることによってマンガであるしかないマンガを、告発し批判するマンガであるとだっていえるかも知れない。

イメージ体験の直接性ないし具体性ということを、佐々木の作品にそくして、つげ義春や林静一の作品と比較してみれば、佐々木の個性——個別性というかぎりでの個性——は、きわ立っているだろう。誤解をおそれずに比較すれば、右翼につげをおき、左翼に佐々木をおいて、真中に林を位置づけてみてもいいようだ。

つげは言葉の世界の只中にあって、自ら言葉を失っていく足どりのなかに、生を逆透視していく。実在の現実がいつか言葉のない水面に写し出された画像のように転現されていくのであり、日常性は、まるごとうすっぺらでたよりない風景の彩どりに変る。林の場合には、むしろ言葉と、その言葉が照応する実体との関係の、不確かな確かさにアプローチがあるように思える。言葉とイメージというなら、その両者をわたる〈と〉の構造に、林の感応がある。林が花や美女あるいは血や水のイメージと、歌謡曲の歌詞などをふいに対応させてみたりするのは、イメージと言葉のそれぞれの自律性が、実体的に照応しあえず、といって切断されてしまうのでもない不安定さを、ある種生命の鼓動のように捉

え返しているからだろう。

佐々木は、イメージと言葉との照応をまったく断ってしまう。あるいは断とうとし、断ちうる自在性を見失うまいとするかのようだ。彼が画像のなかにどのような言葉を書きこもうとも、それは〈書く〉ではなく〈描く〉であって、言葉もまた一個の事物として、牛乳びんや象と同じである。そして牛乳びんや象も、実在のそれではなく、文字と同じく描かれたことによって〈そこに〉、〈今〉実在するようになった牛乳びんであり、象なのである。林の場合、たとえば「赤とんぼ」という作品でも、きわめて平面的、図象的に描かれたイメージの非実体感は、とりも直さず歌謡曲の歌詞と同じように、言葉の非実体感との対応である。歌謡曲の歌詞は、一定のリズムやメロディと不可分に、歌われることによって肉化されるのであり、活字として読まれたり、書かれたるする位相では、死ぬというか、しらじらしく、言葉ではないともいえよう。そのような肉化された言葉、すなわち意識の流れを秩序づける理性の作用力としてのそれではなく、肉体が肉体自体でもつ運動力としての言葉——肉体である言葉と、イメージでしかない画像との対応が、また別質のリズムをひき起すところに、林の個別性が感じられるのである。そのような言語、イメージについての林やつげ、また佐々木らの知覚なり認識なりは、作家の資質の個別性にもとづくのではなく、資質も無関係ではなかろうが、より深く作家が身をおいている情況とのかかわりの問題である。与えられてある猥雑な生・文明の情況とどうかかわり、かかわらざるをえないかというところで、言葉を失うしかなく、あるいは言葉を肉体のリズムとして捉え、また言葉との照応を切断して、イメージの自律性につかざるをえないのである。

佐々木の場合、各コマの展開はリズムでもある。しかしいわばコラージュに近く、イメージそれ自

体の現象に契機する連続である。林のコマの展開が、「カルタを切っていくように進む、あるいは終る」（上野昂志）のに対して、佐々木のマンガは、それ自体内発的に現象する自在性にのるだろう。したがって佐々木にとって〈描く〉とは、何かを、どう対象化するかではなく、描くという行為に内蔵される焦燥や不安の現前であり、描くことを〈描く〉といってもいいかも知れない。そう考えてくると佐々木の作品のコマを追って、そこになんらかのストーリーを見出し、因果律にもとづく劇を物語ろうとしたりするのは、まったくの誤解というほかはない。といって誤解で悪かろうわけもないのだが。

だがむろん佐々木にも、危険な陥し穴が残されている。イメージの直接的な体験が、そこで自立的に完結してしまうなら、それはいぜん視覚自然的な〈見る〉とまったく変らない体験に終始してしまうだろうということである。視覚によってなされるイメージ体験が、その体験の不確定性を増幅し、生活のなかでのもろもろの諸体験と重層化されつつ、全体として情況とかかわる具体性を運動化していくのでなければ、どのようなイメージ体験も、それはそこで終ってしまう断片の堆積だろう。佐々木のマンガが、マンガでしかないとして、マンガであることに完結してしまいかねない自立性の危険は、彼のイメージが、一つの事物（オブジェ）になってしまうところにある。もしそうなれば視覚体験としても、まさに近代の何物かを〈見る〉の、単純な裏返しである〈見ない〉にすぎず、モダニズムを超えることはない。メディアを手段と考え、メディアに先在するメッセージを読みとることが、コミュニケーションにおける近代の〈見る〉であったとすれば、それを〈見ない〉ということに転倒するだけの手続きの論理は、〈見る〉＝〈見ない〉として、同じ合理の裏表であるからである。

さて佐々木のマンガが、一連の芸術表現と共有できる領域を持ちながら、現代という思想情況とかかわってあるだろうことを述べた。このようなマンガは、たしかに今までなかったし、すぐれて今日的なものといってもいい。それは彼自身がいうように現代という「同環境・同状況のなかの若い一人」のものであることによって、佐々木を、現代的な作家たらしめている。したがって佐々木のマンガは、きわめて都会的なものであり、そういってよければ無国籍的なものでもある。われわれは彼のマンガから、ある猥雑さを、焦りとも怒りともだぶらせながらキャッチすることができる。どうしようもなく拡散し、解体していかざるをえない〈私〉を、そのみじめさにおいてではなく、真昼の太陽のなかの、それはそうであるしかないさまとして見るのである。そして楽観も悲観もすることなく、その自在性にかけて、理性の側からではなく、感性の側から、生きる意味が生活であり、行為そのものが思想であり、表現でありうるような地平をのぞむのである。

佐々木マキのマンガにかかわって、佐々木個人や作品から遠ざからざるをえないとは、まさにそこに佐々木なりの個別性を見るからであり、表現の時代的特性を写してみたいからである。生活のなかで否定すべき〈私〉すらも見失われていく情況とは、そのように言葉との照応関係を断たれたイメージ体験そのものの実在であり、表現における近代の破産が広く課題として認識され直しているのもその水準であった。とすれば、佐々木のような作品は、今後数多く描かれることになるにちがいないのだ。そしてある作家、ある作品についてマンガではなく、あるいはイラストレーションでもデザインでもなく、イメージの総体的な現象としてマンガであり（したがってイラストレーションでもデザインでも、美術一般でもあり）うるようになるのかも知れない。いやおそらく、すでにぼくらはそのよ

うなイメージの情況に放りこまれているのではないだろうか？

（石子順造）

情況論

子どもマンガ

理想主義の破産と変質

1

一九六七年に手塚治虫が書いた次の文章は、現在の子どもマンガについて考えようとするとき欠くことのできない資料的価値を含んでいると同時に、ある象徴性をおびていることに気がつく。

「児童まんがは、目的はただ一つしかない。それによって子どもの本質を探り、おとなであるわれわれが、少しでも子どもの社会のビジョンを確立して、児童文化の向上のためにプラスしなければならないのだ。ぼくらのころのまんが家には、その〃骨〃があったと思う。〃児童文化〃のためにという誇りと自意識があった。いや、おそらくかつてのまんが家は、すべてそうだったと思う。今はいない。いないに等しいと断言する。ほんとに心から、子どものために、子どもの幸福をねがって、かい

ている作家が何人いるだろうか。」（『COM』一九六七年三月号）

ここに表明されている手塚の子どもマンガ観は、それなりにみごとな明快さをもっており、『COM』創設の原基になにが存在していたかを証す資料としては、きわめて重要なものである。そしていま、これを古典的子ども観の陳腐さを批判することで否定の対象とすることは赤子の手を捻るより容易である。だが、ここで「ある象徴性」をおびている理由は、そのような手塚の発言に関するいわば自明の見解などではない。また、いうまでもなく、低度な政治的論理による、手塚の「子どものしあわせを願う、ひたむきな気持」こそ「日本の漫画の明日への希望を見出すことができる」（石子順）などという茶番的な評価にそれがあるわけでもない。問題は、この短い引用個所に隠されている手塚の子どもマンガ観の正当性が、まったく疑う余地もなく現在の子どもマンガ状況の基底部に達しているという事実についてなのだ。すくなくとも私には、一九六〇年代後半において、これほど確実に子どもマンガの変質を実感しえたマンガ家の側からの発言はなかったと思えるのである。

それにしても手塚が「ぼくらのころのまんが家には、その〃骨〃があったと思う」というとき、いったいその「骨」とは、彼自身が保護者としてのおとなから子どもに与える社会観の手本のようなものであったのだろうか。おそらく、ここでもっとも記憶されなければならないことは、一つには前記の発言のなかで手塚が感知した「今はいない」という「今は」にかかわる現状認識であり、二つには「骨」ということばで抽象化した、かつての子どもマンガ家が保有していた矜持についての的確な証言でもあっただろう。

要するに子どもマンガに関する手塚のこのような認識が、いまやまったく褪色してみえるほどに現

在の子どもマンガとその送り手であるマンガ家の認識と、かつてのそれとの間には大きな距離が生じていることに注意する必要がある。そして、その距離こそが、じつは現在のマンガ作品とその作者を特徴づける動態を象徴的にさし示しているといってよいだろう。その意味でなら、手塚が抱えてきた子どもマンガは、すでに現代のそれとはいい難くなっているのであり、その事実を肯定的にみようが、否定的にみようがどちらでもかまわないが、そのような尺度とは無縁に子どもマンガは変質を強いられ、また変質を果たしつつあるのだ。

2

ある意味ではストイックな良識を背後にもったかつての子どもマンガ家の〈精神〉は、たしかに手塚治虫に代表されるような対子ども観と結びついて幾多の好作品を生む原動力たりえていた。しかし、いまやそれらのような〈精神〉は、とくに読者の側の社会観と拮抗するような形で有効性を失ってきている。「児童文化のために」という誇りが、この時代においてなにものをも保証しはしないというとき、読者である子どもと送り手の側のマンガ家と編集者は、いまいったような〈精神〉をどこで解放し、そのいわば子どもマンガ家〈精神〉の解体をどのような形で自覚していったらよいのか。それが、現在の彼らに課せられた最大の問題ではないだろうか。

子ども存在をなんとか理解し、おとなとして彼らを善導しようという〈理想〉が現実の最良の善為でありえた一九六〇年代半ばまでのマンガ家は、そういう意味では幸せであった、といえるだろう。逆にみれば、それらの幸せなマンガ家たちの〈理想〉を読者の側からの〈理想〉の破産を一つの論理

として鋭く照射することで、いわば前世代のマンガ家たちを批判的に超えようと試みる若いマンガ家たちは、相対的に幸せではありえないということになる。しかし、断わっておかなければならないが、「若いマンガ家たち」が実際に「前世代のマンガ家たち」の作品を、そのあらゆる質的レベルにおいて、なにをどう止揚するつもりなのかについては私はかなりの疑問を感じている。私がみるかぎり、それはまったく次元の低い、読者=子どもへの迎合意識を包摂したもののように思えるのである。そして、そのようなマンガ家の意識は、じつは旧式な良識を自己の〈精神〉の最強の砦としていることをも示唆しているのである。新らしさとは決定的に無縁な、むしろおとなの現代が抱える退嬰的な日常性の部分をそれはもっともよく証しているのではないかと思えてならないのである。

たとえば少年週間誌四誌に例をみてもそのことは歴然としている。『少年ジャンプ』連載の「ハレンチ学園」(永井豪とダイナミックプロ)や『少年サンデー』連載の「もーれつア太郎」(赤塚不二夫・フジオプロ)などのギャグマンガは、読者の圧倒的な支持を受けていると聞いている。だが、それらの作品にみるギャグは、けっして子どもたちと作品を結ぶ本質的な意味でのアクチュアリティによって支えられているわけではない。「ハレンチ学園」の表現構造を象徴するような次のような場面はどうだろうか。

二人の少年が全裸で十字架に縛られている。その前の立札には、二人が小学生の身で帰校時に飲酒し、学校の教師数名に暴力をふるった、とある。それを見たクラスメートの女の子が男の子たちに救出を依頼するが、男の子たちは「あんなかっこわるいことになったらたまんねーよ」と断わる。「ひきょうもの、それでも男なの!」――「しかたねーよ」、「てめえらそれでキンタマもんてんのか」――

「あるよ、みたい?!」、「……しかたないわ、やる気のある人だけでやるのよ!」「きっと先生たちつかまえようとしてみはっているわよ」、「おい、こいつはおもしれー! 女どもは助けにいくつもりらしいぜ」「するてえとやつらがつかまるとおもしれーことになるぞ」「山岸みたいにハダカにされてハリツケだーウヒヒヒヒ」。

ここで一見明らかにうかがえるのは、男の子の退廃であり、小学生たちの早熟ぶりであり、その双方にわたりあう破廉恥性であろうか。全裸、小学生の飲酒、教師への暴力、女の子の乱暴さ、意識的に使われるエロティックな描写などは、たしかにおとなの日常感、それも保護者意識を根底にもつそれと決定的に抵触せずにはいないであろう。だが、ここで注目しておきたいのは、ギャグそのものの運動がほとんど認められないにもかかわらず、この作品が子どもたちにおそらくギャグマンガとしてなんの抵抗もなく受けとめられていることである。同じ永井の「キッカイくん」にしても同じことがいえる。老人あるいは年長者を徹底的にいたぶるパターンは、はたして日常感を突きぬけるギャグ性を獲得しているであろうか。おそらく、そこでいえることは、子どもたちのもっとも保守的な秩序意識につながる生活の位相にある怨念へのもたれかかりがマンガの側にあり、読者の側もまたそれへの共感に安易に頼っている、ということであろう。要するに子どもたちは、柔軟であるはずの想像力にマンガ家のお追従を楽々と重ねることで空しい笑いを可能にしているのである。「ハレンチ学園」の〈非〉常識性は、たかだか永井豪の現実認識を裏返しにした、その意味ではたとえば「巨人の星」(川崎のぼる)の保守的倫理性とまったく等質な、いわば逆説的に新しい良識を、あいかわらず投げだすことで、からくも子どもたちの支持を約束されるのである。

もう一つの代表的なギャグマンガ「もーれつア太郎」の場合は、その始まりからみてもきわめて現代的な変質を果たしていることがわかる。ア太郎と死んだ父親の幽霊との、つまり現実と非現実のズレを主たるギャグの要素としてあったこの作品は、次第に別の顔貌をみせてきた。最近の「もーれつア太郎」は、ア太郎を中心として動くことはもはやなく、むしろア太郎と父親の幽霊との相対的関係などには一顧だにしない。ギャグの焦点はココロのボスやブタ松親分、そしてケムンパスとニャロメのネコの発するたんなるジョークめかしたことばのダイナミズムに集中するのである。この点では「もーれつア太郎」の初期のものに比較してだが、現在のそれがまさっていることは間違いない。ギャグですらなかった初期のア太郎と親父の会話にくらべて、ともかく最近作には、ギャグがたんなることばのすりかえに堕しているうらみはあるにしても、その運動性はまさしく現代のものである。とはいっても、それが「ハレンチ学園」の場合と同じように、作者の常識に楽々と読者の現実意識を重ねることができる点では衛正無害なマンガであることにかわりはない。いや、むしろこういった方がいいだろう。「ハレンチ学園」や「もーれつア太郎」の作者は、想像力の弾性のとぼしい現代の読者の現実意識に見合う作品に仕立てるために、ことさら〈非〉常識を粧いつつ、ついに常識内からぬけでることができていない。そこで有効なのは、われらの敵なる学校・教師・おとなへの攻撃か、日常性をせいぜいことばのすりかえで超えようとする空しい営為でしかないのである。

3

現象的なギャグマンガの繁栄に対して、明らかな退潮が現在のギャグマンガの退嬰的部分に刻印さ

れる様相としては、非ギャグマンガの中にもみてとれる。それは、ある意味では送り手の側の古典的な子ども善導主義の破産と、破産したがゆえのひらきなおりでしか子どもたちのアクュアリティと接点をもちえなくなっている状況を象徴し、かつ善導主義に代わるなにものをもつくりえない送り手を構成するおとなの焦燥をも如実にものがたっているといえるだろう。

『COM』一九六九年八月号に子ども調査研究所調べによる「まんが嗜好調査」の簡単な集計結果が載っている。これの解説（無署名）は次のようにいう。

「ジャンルとして分ければ、たしかにスポーツとギャグが圧倒的である。しかし、内容的にこ数年間の子どもマンガと、もっと異なった点が摘出できるとすれば、ただ一つ。〃正義の味方〃が不在となったということである。（中略）全登場人物の性格は、平均化された分類図表の中に納まらず、ひとりひとりが独自の――ほんとうの意味での個性化を目指そうとし始めている。分類化できない個性、すなわち一人一思想を起点として、出発している。」

調査結果は「ギャグまんが男女合計十本。スポーツまんが男女合計八本」で、他に「少女ロマンスもの三本、怪奇もの一本、時代もの一本」であったことを示しており、そこから引用したような意見がでたわけである。この調査によって示されるまでもなく、明らかに最近の子どもマンガは、いわゆる〈大義〉を喪失した形で描きつづけられている。私の見たかぎりでは、その傾向が明確に雑誌・週刊誌に投影されてきたのは一九六八年上半期までの『少年マガジン』に代表されていたようである。子どもマンガにとってこれまでかなりの要素としてあったのは、じつは「正義の味方」への憧憬ではなく「大義の追究者」への共感性ではなかったろうか、というのが私の考えだが、その時期の作品か

ら「でっかい奴」(佐藤まさあき)、「サイレントワールド」(さいとうたかお)、「サイボーグ009」(石森章太郎)、「ハリスの旋風」(ちばてつや) などが消えたことが過渡期的な印象として忘れがたい。

要するに登場人物がある一つの明確な志向をもった存在として描かれる「大義マンガ」とでもいう性格をもつ作品が、急速に転換されていったのは、まだここ数年のことなのだ。「大義」などという目的意識が日常的な状況のなかで頼むに足るものかどうか疑わしくなったとき、もはやそこには状況に対して挑戦的な外貌をもった様式的過激性をともかく描かなくては子どもたちの支持は期待できなくなった、とみるべきだろう。先にふれたように、その状況に対する挑戦的な外貌は、ギャグマンガの場合とまったく同じように、あくまでもポーズの問題としてしか存在しない。かつての貸本劇画出身の多くの作家が、プロダクション下で大量生産を企図し、必然的にストーリーを原作者に求めざるをえない状況をそれはきれいに象徴している。そのような渦中においては作家といえども、いかなる理想主義を作品に賭けようともそれを信じられるほどのオプティミズムを抱えることはもはや許されないのである。たとえば冒頭で手塚治虫を例にふれたような子どもマンガ家〈精神〉を一つの理想主義的なものとみる場合、現状におけるマンガ家の側のそのような意識は、読者の側から相当の疎外を受けることは避けられない。子ども存在の本質に賭けられたいかなる理想主義も、社会観の総体としての理想主義の破産があまりに明白であるとき、その力はどこにも及ぶことはないのである。

その場合にマンガ家が選ぶ道は三つしかないであろう。第一には、社会的な状況を一見認めるような態度をもってひたすら状況に追随して読者のごきげんをとり結ぶ、といったニセのアクチュアリティを作品に発現させることである。この場合にマンガ家の側がそれを意識するかしないかはさして問

題ではない。現在多くみられる「ハレンチ」とか「モーレツ」などという檄文によって紹介される作品の質がそれを明確にものがたっている。第二には、相変らず古典的な意味での子どもマンガ観を堅持して、あくまでみずからの子どもマンガ家〈精神〉をつらぬくことである。必然的にこの場合は、即自的なレベルにおける理想主義的な色彩の濃い作品内容が、客観的には現実との落差を露呈してしまう無残さをひきずらざるをえない。最近作でも一〇年前の作品となんら変るところのない感じを示してしまうものがそれである。第三には、第一と第二の方法的な蹉跌を自覚した上での新しい試行への出発以外にはない。そこでの自分のものをも含めた作品の質的なものへの疑惑は、必ずしも意識された文字通りの自覚でないとしてもさしたる問題ではないだろう。子どもマンガ家が、ひとしなみにいま突き当っている障壁が、この第三の方法に賭ける意志でしか突きくずすことはできないことは自明ではあるとしても、子どもマンガが、つねにおとなの送り手によって供給され、そのことが送り手を構成する側の保護者意識を払拭する可能性をまったくもたないことを意味する以上は、第一や第二の方法に依る子どもマンガ家も十分に生きながらえることが可能であることは、従来の状況とまったく変りはあるまい。

4

一九六九年の子どもマンガのなかで「黒ベエ」（藤子不二雄）の出現は、もっとも興味深いものの一つであった。同じ作者による「オバケのQ太郎」や「怪物くん」がどちらかといえば常識的レベルにおける現実認識を一歩もでることができず、まただからこそ子どもたちの退嬰した現実感に密着し

えたのに対して、「黒ベエ」は、そのような作者の側から読者の側へ垂す想念のおもりとでもいうべきものが、明らかに自立した構造を保有している点で出色である。もちろん私は、すぐれた作品が必らず読者＝子どもの支持を受ける、あるいは支持を受けているからすぐれている、とするようなご都合主義的な感想を認めないから、「黒ベエ」を読者の支持の多寡によって見るつもりはない。

「黒ベエ」は、構成的にはいくつかのエピソードが連続している形をとっており、中心テーマはおそらく〈変身〉にある。私は、この〈変身〉テーマにこそ作者と現代をふかくわたらせている状況の存在感がしるされていると思えるのである。むろんこの〈変身〉を描く作者のひろい意味での思想性とでもいう技術的な水準も十分に自己消化されきっており、その点では問題はない。

青年劇画誌に載った「ヒットラーおじさん」などが「黒ベエ」の予告であったとみるとき、作者が現代に寄せるニヒリズムは、間違いなく過去の子どもマンガにあったであろうそれを抜いている。「ヒットラーおじさん」が、生活のレベルにおける精神の影の内実を一挙に暴露させる、いわば秩序意識の破壊を読者の日常の内部に突きさすことで実現させる試行であったのと同様に、「黒ベエ」の場合もまた読者である子どもに提出する作者の現実感は、ひどく恐ろしく、抽象的にはニヒルの影をおとして鋭く過激であるといってよい。

とにかく藤子不二雄が、彼らの子どもマンガ家〈精神〉をありきたりの現実認識によってではなく作動させ、このマンガの現実を通過しようとしていることをそれらのことは示してはいないだろうか。私たちは、擬制の状況認識から一歩もでることなく子どものアクチュアリティに仰合しつつある多くの子どもマンガ家の中で彼らの試行をこそ期待をもってみるべきなのだ。

一方、これとは対照的に最近になって目につくようになっている一見良心的なテーマをいかなるリアリズムによって表わした作品についてもふれなければなるまい。それらがいずれも一五年戦争とかかわる内容をもった作品である点と、いずれも劇画系の作者による作品である点が興味をひく。いうまでもなく、それらは、子どもマンガの送り手の側の良心的発現への一つの試行なのであろうが、簡単にいってしまえば、決定的に保護者意識の枠内にある点と、劇画系作者の退廃が如実に示されているという点で、まったくとるに足らぬ駄作にしか仕上っていないようである。子どもマンガの社会的な良心のありかを簡単に錯誤してしまう編集者やマンガ家の思想性の低さはここでも露呈されているのである。とくにそれが劇画系の作者の場合の無残さはとりわけ目を引くといわざるをえない。保護者意識を基底にもつ善導主義などという虚妄からとにかく自立して反社会的に屹立していた彼らの営為は、もはやたいていの作者に失われてしまっている。

いずれにしても、私には子どもマンガの退廃は、単に出版資本の加圧による拙速主義にのみ原因を求めるような単系な論理では説明できなくなっているように思える。そうなると問題は、やはり作者の側にあるとしかいえないだろう。いままでふれてきたような大問題を抱えている子どもマンガが新しいテーゼを見出すことができるかどうかは、誰の責任でもなく、マンガ家自身のものとして受とめるところにだけ、わずかに残された可能性があるにちがいない。めちゃくちゃを売り物にするギャグマンガから、非ギャグマンガまでがすべて、じつは子どもにとってはそれらが等価なものとしてしか摂取されないとすれば、作者の側は、そこからなにを示唆として見出せばよいのか。いうことができるとすれば、マンガをマンガとして描くための現在の作者にかかわる全思想性こそが子どもたちにと

ってもアクチュアリティの有無を左右する決定的な問題であるにちがいないのだ。
例にとるならば、「ハレンチ学園」に登場する十兵衛というグラマラスな女の子の〈心意気〉について いっってみてもよい。「彼女」は間違いなく戦後子どもマンガにまったく革命的な個性のひとつを注入したといってよいだろう。だが、それさえも、例えば児童文学の佐野美津男の作品のうちでも第一級ともいえない『ピカピカのぎろちょん』のアタイという女の子の〈心意気〉のすばらしさにはとてもおよぶべくもないのだ。おそらくここで童話とマンガの様式論的な理由を云々しても無意味であろう。それは、それらを超えてきわめて重大な落差であるにちがいないのである。童話であろうとマンガであろうと作家自身の〈精神〉のありかは、どのような様式的差異をも超えて作品に記録される。十兵衛とアタイの〈心意気〉の差こそ作者の永井豪と佐野美津男の〈精神〉にかかわる問題であり、児童文学の読者とマンガの読者の量的側面に無自覚な傲慢さを増長させてきたマンガ家の今日的課題と進路をもっともよく示唆するものであろう。

（梶井　純）

劇　画

戦後民主主義の奈落

「劇画」という名称が生れてからすでに一二年が過ぎ、白土三平の「忍者武芸帳」の第一巻が刊行されてから一〇年が過ぎた。この一〇年、あるいは一二年という歳月は、私にとって長くもあり、そして短くもあったわけだが、いわゆる劇画界についていえば、長くもなく、短くもなかったのではあるまいか。そこでは、ただ時間の推移があったにすぎない。人は、この間に、劇画の浮き沈みを見、新劇画の興隆を感じているらしいけれども、それは、単なる風俗現象としてあったのであろうし、あるのであって、本質的には、幾多の変遷のなかで何らの変化をも見せることはなかったのである。しかしながら、劇画にとってこの十余年間は死にもの狂いの歴史であり、それは、普遍的な意味において否定することのできない重さを私たちに感じさせずにはおかぬであろう。劇画十余年の歴史は、マンガのその間の歴史とは根底的に異にしていたのである。

確かに、「劇画」という言葉は、マンガの中から生れ出たものである。昭和三二年、辰巳ヨシヒロは、先ず自からの作品に劇画という呼称を与えた。そして昭和三四年、さいとう・たかお、佐藤まさあき、桜井昌一、K・元美津、山森ススム、石川フミヤス、辰巳ヨシヒロらによって「劇画工房」なる作家グループが結成されたとき、「劇画」という呼称がマンガ界に投げ込まれたのであった。彼らが、何ゆえ「劇画」という呼称を造語したかということは、しかし定かではない。ただ一つ確かなことは、彼らが自からの作品をマンガと峻別したかったことである。方法論上のことではなかったのであって、むしろそれは感情的、感性的なものを基底にしてであったに相違あるまい。「劇画」と銘記した当時の彼らの作品を見れば明らかなことであるが、それらは、手塚的なマンガと異なるところはわずかにしか認めることはできないのである。

にもかかわらず、彼らは「劇画」であることを低く、しかし力強く宣言したのである。「劇画工房ご案内」という宣言文に次のように書かれている。

「最近になって映画、テレビ、ラジオにおける超音速的な進歩発展の影響をうけ、ストーリー漫画の世界にも新しい息吹きがもたらされ、新しい樹の芽がふきだしたのです。

それが〃劇画〃です。

劇画と漫画の相違は技法面でもあるでしょうが、大きくいって読者対象にあると考えられます。子供から大人になる過渡期においての娯楽読物が要求されながらも出なかったのは、その発表機関がなかったことに原因していたのでしょう。劇画の読者対象はここにあるのです。劇画の発展の一助は貸本店にあるといってもいいと思います。

未開拓地〃劇画〃
劇画の前途は洋々たるものがあります。」
ここに見られる通り、彼らは、マンガと劇画の相違を読者の年令層に求めたのである。そして、ここで重視しなければならぬのは、なぜ彼らが読者の年令層を限定したかということなのである。宣言文でも明らかなようにその年令は、ハイティーンである。より厳密にいえば、高校生や大学生ではない、〃非学生ハイティーン〃であるだろう。貸本屋に足を運ぶハイティーンは、大多数が年少労働者であったのである。劇画の読者を〃非学生ハイティーン〃に求めたとき、それはまた、作家側の年令とも無関係であるはずはなかった。劇画工房の同人の大半は、二〇歳をわずかに越えたばかりであって、ということは、いわゆる括弧付きの戦後日本を児童として体験したことになる。つまり、敗戦時を小学校の低学年で迎え、混乱の〃復興期〃を中学校で過すということになるであろう。その先彼らは高校へ進学することなく、自力生活の道を歩んでいったのである。この過程は、劇画工房同人にかぎらない。白土三平も、つげ義春も平田弘史も永島慎二もほぼ同じ過程をたどったのである。とすれば、彼らが、敗戦後の焼跡から獲得した発想を基軸にしたことも当然なはずであろう。『影』『街』『摩天楼』『迷路』『少年山河』『黒い影』といった短篇誌が続々と貸本屋の棚を占領していく様相は、まさに、「もはや戦後ではない」といわれていた社会において「未だ戦後である」という現実を物語る何ものでもなかったのである。開けた戦後がより開かれようとしている時代に、劇画家は、閉じた戦後のより深くへと追い込んでいく結果をもたらそうとしていたのであるけれども、劇画工房の同人は、それが、開かれた戦後に便乗出来得るものと錯覚していたのである。その錯覚がコンプレックス

から派生したものであることは間違いはない。日蔭者が、日当りの良い場所へ出たく思うのは、当然である。劇画は、そのとき、一つの思想性を帯びることになる。

昭和三四、五年の劇画は、アクション、スリラー、推理、探偵、忍者ものが圧倒的であった。だが、それらの劇画の内実は、お世辞にも秀れているとは思えない。絵についていえば、現在の劇画のリアリティはなく、漸く手塚的な丸味さを脱しているにすぎない。そのことはかえって、劇画と称する以前のより手塚的な丸味を帯びていた作品の方が見られるとさえいえるのであるが、ストーリーがどうであれ、丸味を帯びている限りにおいては、貸本屋の〝非学生ハイティーン〟を魅きつけるわけにはいかないはずであった。

なぜなら、手塚マンガに象徴される丸味は、どのように好意的に解釈してみたところで〝平和的〟〝泰平的〟に過ぎるからである。若きマンガ家が、それ以前、つまり昭和三二、三年頃まで手塚マンガの亜流でしかなかったのは、ある意味で、手塚的、より平たくいえば、戦後民主主義の平和観に幻惑されていたからに他ならないのである。

戦後民主主義的平和観から脱する過程で、彼らの劇画の絵は変質していったのである。勿論、絵の変質はストーリの変質でもあった。人は、その変質を、単純に当時流行していた日活の〝無国籍映画〟の模倣だとしか解釈しようとはしない。その要素がまったくなかったとはいえないだろうが、つぶさに見るならば、同じような内容のものは、劇画の方がより先行していたのである。ただ舞台が貸本屋という理由だけで、社会的にはその存在を認められていなかっただけのことでしかない。社会的に認

められないという現実感が、劇画の絵を変質させたのである。社会的に認めさせたいが故にではない、認められない、という一点においてである。それは、直接的なといってもいい衝動として現われ、劇画の絵は、丸味を極端に排除した荒々しい粗硬なものと化したのであり、いきおい、暗い、湿った印象を残さずにはおかなかったのである。人は、それを汚らしいマンガ、と呼んだ。

「死を買う」「練鑑ブルース」「破局」「復讐」「みな殺しの歌」「血の破滅」「泥沼からはい上れ」「追われる」「暗い怒り」、以上は当時の佐藤まさあきの作品名であるけれども、これらは、劇画の方向性の一面を如実に物語っていると同時に、彼ら劇画家の心象風景を映し出していると思えなくもないだろう。辰巳ヨシヒロは著書『劇画大学』でいみじくも語っている。東京のマンガ界が栄光の座に置かれ華々しい活躍をみせているのにくらべ、俺たちは……、という想いがしてならなかったと。そうなのだ、彼らは、何とかして、中央‼開けた戦後からの〃遅れ〃をとりもどさねばならぬと必死になっていたのである。ネオン輝やく銀座を背景にしたアクション劇画が、ついに泥臭く、そして荒々しくしか表現でき得なかったのは、〃泰平〃下での底の底の噴怒であったからである。

読者にとってみれば、そこでは、作者などはどうでもよかったに相違あるまい。佐藤まさあきでも、さいとうたかをでも、そして白土三平でもつげ義春でもよかったのである。読者にとって唯一重要なのは、劇画であることだ。戦後の象徴としての暗湿な劇画であることだった。読者にとって、劇画は、一体感になり得たし、共生感すら与えてくれた。だが、間違ってはなるまいが、読者は、劇画を、一つの生き死にの代替として捉えてはいないということだ。「忍者武芸帳」の影丸なんぞに未来を開く革命家の姿を仮想するなんぞということをしなかった。「忍者武芸帳」が、かなりの売れ行きを見

せたのは、劇画の総体としてのおもしろさを備えていたからに他ならない。「忍者武芸帳」の作品の秀れた点において読まれたのではなく、読者の主体性に引き込まれて読まれたのである。以後、進歩派左翼の名において、「忍者武芸帳」が高い評価を与えられたけれども、貸本屋の読者とそれとでは、何らの関係も成立せぬ。昭和三四、五年、進歩派左翼といえども、劇画を低俗悪質極まりなきものとしてしか視てはいなかったのだ。「忍者武芸帳」のみを、楽天的な左翼史観でもって肯定し、あとは一切否定し去るなどといったはなはだしき悪態を示していたのである。

劇画に見られた数多くの復讐劇は何を意味しているのか。瓦礫の山、鉄骨の残がい、場末のストリップ劇場、花売り娘、人気のないパチンコ屋、こうした荒涼とした殺風景な背景をもった劇画は何を意味しているのか。そこで幾多の主人公は、復讐を果たさずして、死んでいく、「どうせ、どうせ俺らは……」のことばを残して。云うまでもなく、それは、被害者意識の愚痴であろう。だが、一方で、〃戦後民主主義〃だの〃平和〃だの〃連帯〃だのと現実を無視したことばが飛び交わされ、聞かれたことばとして在るとき、自滅していく主人公のことばは、まったく逆に現実の姿として横たわらざるを得まい。

現在なら、さしずめ「なぜ劇画をかくのか」といった問いが生れようと不思議はないけれども、当時にあっては、生き死にの意味しかなかったのである。明日、明後日を生活するために劇画は存在していた。何かを表現しようなどといった意識はさらさらなかっただろう。食うために、金になるから画いていたというのが本音のはずである。つまり、職業としての劇画のなかからあるものが、結果的に

生み落されたのである。作品が売れるためには、物語りをうまく組み立てなければならない、しかし、今の俺たちは、という生き死にの意識と商売としての意識の間から劇画は生み落されたのである。まさに、創作姿勢なんかとは無縁である。当時を回想してつげ義春は次の如く語っている。（『つげ義春初期短篇集』あとがきより）

「貸本マンガ界そのものも、日陰もののような存在だったから、不真面目や出鱈目だけでなく、盗作や模倣も大手を振ってまかり通っていた。誰も文句を言う者もなかった。賢明だと思う。そうでなければ、狭い穴倉の中の秩序は保たれていなかったと思う」

一般社会で〃無秩序〃ときめつけられる行為が彼らに一つの秩序をもたらしている。そして、読者の側にも、〃無秩序〃へ向う必然性があった。当時、わが国は、〃繁栄〃への飛躍を大胆に促進しようと懸命だったのであるが、と同時に、奈落の底の深みはさらに深みを増大させていたのである。それは、マンガに関していえば、良質のマンガが市民権を獲得するのとは逆に、悪質なマンガが一カ所に追撃されるという事態として現われた。テレビの大幅な普及にもかかわらず、貸本屋が最後の狂い咲きを呈したということでも明らかであろう。人は、これを〃貸本屋文化〃なぞとほざいて大衆蔑視をしたが、貸本屋こそ、奈落の底の深さを計り得る現実そのものであったはずである。

多分、〃非学生ハイティーン〃は、劇画が生まれ落ちる以前から貸本屋に足を向けていたであろう。城戸艶や山手樹一郎の時代小説を読み、あるいは、『夫婦読本』や『奇譚クラブ』といったきわどい雑誌をおもしろ半分に手にとっていたかもしれぬ。だからといって、劇画が貸本屋の本棚に登場することによって対象を切り換えたのであるとはいえぬだろう。読者の側にも、劇画へ〃転回〃せざるを

得ない要因があったはずである。

しかし、一般的には、〝転回〟とは、己れの安全を保障するための逃げ道でしかない。とするならば、彼らの〝転回〟はむしろまったく逆の意味がこめられるだろう。なぜなら、劇画への接近は、自閉への歩みでしかないからだ。時代小説やエログロ雑誌といえども、活字文化であるけれども、劇画は、非活字文化であるどころか、非文化だからである。読者は、〝考えたってはじまらねえ〟の一語をもって閉じた暗湿な劇画へ直接的にアナーキーに接近していくのである。が、繰返していうが、それは安易な接近と呼べるべきものではなく、そこには、戦後の痛恨と憤激が疼いているのである。

故に、私は、劇画を戦後の落し子であると見ると同時に、「孤立」と判断したい。劇画が発展的な性格なものとして出てきたのではないことは前述した通りである。試行錯誤の果てにもで、暗中模索の最中にでもない、敗北の証し、としてあるのだ。そして、それを新たな発見、発展としてしか見ようとしなかった作家側に悪しき頽廃がある。彼らは、あまりにコンプレックスにもたれかかりすぎた。結局は、劇画を自己肯定の、いや自己弁護の産物にした。自己を弁護した劇画が「孤立」に陥るのは当然の結果であり、その限りにおいては、いたましい記録としての意味はもつ。けれども、読者にしてみれば、劇画を欲求不満の解消として接したのでない以上、どのようないたましい記録として意味をもとうが関係はない。

読者は、劇画を芸術的価値においてではなく、良くも悪くも生活的価値においてしか見なかったであろう。それは、とりもなおさず、劇画をどのように定義するかという論議を根底からくつがえさずにはおかない。諦観を抱くには若く、絶望を語るには口を持たず、怒るにはその手を持たない、孤立

した無数の人々が、ありとあらゆる楽観的な幻想が消え消えては現われる環境のなかで、劇画に接近し、奈落へ奈落へとの足どりをとったのである。劇画が、日の目を見ようと、市民権を得ようと、読者にとっては問題外のことだ。ただ、肉体化できる劇画が一つ二つと消えてゆくとき、彼らには、やはりさみしい思いが残るであろう。作家が、コンプレックスをもたぬ状況に置かれたとき、つまりもう一度作品が変質したとき、そこに奈落はないし、同じ読者はいない。

昭和三五年、それは〃六〇年安保〃の年であった。水木しげるが「墓場鬼太郎」を発表した年であり、白土三平の「忍者武芸帳」が描き続けられた年であった。だが、貸本劇画と安保は直接的にはどのような緊密な関係もなかったはずである。かつて、藤川治水は『思想の科学』（昭三八・七）誌上で、『「忍者武芸帳』は安保の洗礼をうけているし、コロリと落ちる手首や太股は、安保破産者の精神風景の中でころがり落ちたものであり、あてどない重太郎や蔵六の放浪は、安保破産者のねぐら定かならぬ現状を物語っているように思われてならない。」と書き、あたかも「忍者武芸帳」が安保闘争の中から生れたもののような感じを与えた。それ以後、「俺は安保のとき影丸を知っていた」などと出鱈目をいう安保世代が何人現われたことか。「忍者武芸帳」があれだけ秀れた劇画として成功したのは、安保の洗礼を受けていたからでは決してなく、安保とは無縁であったからなのである。白土はただ己れの生活のために「忍者武芸帳」を画いたに相違あるまい。己れ以外の何々のために画いていたのであれば、もし、安保を直視して画いていたのであれば、より卑小な作品に成り下っていたであろうことは間違いはないのである。藤川をはじめとする楽天的左翼は、「忍者武芸帳」の中に己れの

想念を投入し酔い知れているにすぎまい。「忍者武芸帳」の周辺に、六〇年安保が顕在化しているとするならば、それは貸本屋読者の現実の裡にである。安保体制下の経済状態は直接に貸本屋の読者である工場労働者に影響していたのである。貸本屋に向う〃非学生ハイティーン〃の多大な群れは、六〇年初頭のわが国の不幸を投影していたのであり、しかしながら、彼らは、決して安保闘争なぞには参加しなかったのであって、「忍者武芸帳」はそうした、打ちのめされた未組織工場労働者の群れのなかで、劇画として静かに読まれていったのである。

同じ年、佐藤まさあきの劇画は、悪書追放のやり玉に挙げられ、不買運動の浮き目を味わうことにもなった。安保闘争が〃戦後民主主義〃を守る闘いであるとするならば、佐藤まさあきの劇画は同じ根拠によって、つまり〃戦後民主主義〃を守るために追放されたのである。〃戦後民主主義〃を守るために運動した楽天的な左翼と劇画を追放した良識的文化人とは同じ穴のむじなでしかなかったのである。彼らは何が〃良識〃であるかを少しも認識していないのである。もし、佐藤の劇画がある楽天的な史観に貫かれていれば、より民主主義に貢献する内容であるならば、追放されずに済んだかも知れぬ。だが、佐藤の劇画は、右も左もなくただやたらと破壊することに終始した。「岸を殺せ！」などというセリフが突然飛び込んでくるし、機動隊や警官隊などを機関銃であっさりと殺してしまうのである。そうした佐藤の劇画は、「忍者武芸帳」と同じ読者に読まれていたのだ。

安保闘争の敗北の翌昭和三六年、平田弘史の「血だるま剣法」は、楽天的左翼のお蔭で日の目を見て瞬時にして闇から闇へと消えていった。「血だるま剣法」は部落民を扱った内容だが、これでは部落民の存在がわかってしまうという理由によって弾圧されたのである。この一団の中に〃貸本屋文

化〃を趣味的に謳歌した者がいたことを忘れてはなるまい。一方で〃貸本屋文化〃を絶賛しておきながら、もう一方では、「血だるま剣法」を圧殺していたのである。そして彼らは、その同じ手でもって、部落を明らかにしたという理由で白土三平の「カムイ伝」を絶賛するのである。奈落の底を視ることのできない楽天的左翼は、あらゆる対象を己が嗜好で裁断してしまうのだ。彼らは、劇画を、戦後の痛恨の証しとは捉えず、〃文化〃の特殊的部落として好んでいるにすぎないのである。彼らが、〃連帯〃をいかほどに叫ぼうが、ぼう大な貸本屋の読者の耳に届くはずもなかった。

そしていま、劇画はどこまできたのか、私は、〃劇画ブーム〃の渦中でほとんど興味を失っている。ただ、何事の終りなきまま十余年の年月が過ぎたにすぎないという感を強くしているのである。楽天的左翼は相も変らずであり、余計嫌悪すべきことは、さらに劇画をもて遊び始めたということである。作家は、市民権を獲得したと有頂点になって、コンプレックスから解放され、己が生き死にを売り物化するという堕落に身を委ねている。にもかかわらず、何事の終りなきままの感は深い。内容の如何にかかわらず、「劇画雑誌」は売れているのが現実なのである。大手の出版社が発行するマンガ全集本に収められる作家は、売れている雑誌に画いている作家の一割にもみたない。大多数の劇画は、芸術に身を売る状況の中で、ささやかに生き死にの思想を堅持しているのである。つげ忠男、旭丘光志、青柳裕介、棚下照生らの劇画が、それぞれにある種の光彩を放っているのは、それらが生き死にの重さを内包しているからに他ならぬ。私は、今後の劇画の方向性を問いたいとも、未来を予見したいとも思わぬ。つげ、旭丘、青柳、棚下の劇画が、そしてそれらを含めた数多くの劇画の読者が確実にいるということが、私に何事の終りなきの感を抱かせずにはおかないだけの話である。

（**権藤　晋**）

ナンセンス・マンガ

なぜナンセンスへなのか

昭和四〇年以来の、戦後第二期とも第三期ともいわれるマンガのブーム現象を、一方の軸で形成しているのが、いわゆるナンセンス・マンガである。また、劇画を主体とした青年マンガも、今やナンセンス・ギャグものに押れ気味だ、などと嘆く向きもある。だが、果してそうなのだろうか？そういった、とりあえずはぼくにはあまり興味のない問題を検討するためにも、最低限いくつかの前提が必要のように思える。

その第一は、マンガ・ブームだというが、マンガ一般がブームなのではなくて、正確にはブームであるマンガと、そうでないマンガとがあるということである。なんのブームでもそうにちがいない、ともいえなくはない。しかし本来なんらかの意味でマス・メディアの一種でありながら、今日のブーム・マンガのようには機能していない、いや、機能しえず、その機能しえないことによって、かえっ

てメディアとしてのマンガの活性を温存しえているようなマンガもある、ということである。
つぎに、今ブーム・マンガとして、ナンセンスないしギャグ・マンガといわれているマンガは、果してナンセンスであり、ギャグ・マンガであるか、どうかである。そのようなマンガだといわれているものは、ふつうには子どもマンガの場合、森田拳次や赤塚不二夫、永井豪、ときにはジョージ・秋山の作品である。また青年、おとなマンガでは、砂川しげひさや秋竜山、富永一朗や久里洋二らであり、ときには東海林さだお、福地泡介、鈴木義司、園山俊二あたりから、小島功、加藤芳郎、サトウサンペイらの作品までが数えられる。要するにナンセンス・マンガという場合のナンセンスとは一体なんなのか、そのことがぜんぜん明らかにされないで、この用語が使われているようだ。
とすると、ぼくらはまずおそらくはそれ自体ほとんど不毛な努力にこだわりつつ、定義や種別の問題から始めなければならない。
どう考えてみてもそうらしいので、やむなくそこらあたりから始めてみる。
とりあえず一つの例を紹介してみよう。『COM』一九六九年一月号に「漫画界略記」という一文を寄せた峯島正行氏は、一九六八年度中にもっとも活躍したマンガ家として東海林さだおを挙げ、その作品を「ナンセンス漫画」といわれる。そしてほかに「ナンセンス漫画」として、小島功、加藤芳郎、鈴木義司、馬場のぼる、富永一朗、サトウサンペイ、園山俊二、福地泡介らがあったとする。とくにご自分が編集長である『漫画サンデー』誌にのった「百馬鹿」という作品によって、横山隆一は「ナンセンス漫画の真髄を示した」と断言された。
峯島氏がナンセンスという語によって、どのような意味や価値の領域を想定しておられるのかは、

この指摘からはまったく理解できないのだが、ぼくの考えでは、そこで列挙されている作家の作品は、ぜんぶユーモアないしギャグ・マンガというべきものであって、ナンセンス・マンガは一つもない。わずかに富永一朗や園山俊二、加藤芳郎、鈴木義司らのものに、きわめてまれにナンセンスに近いものが見つかる、というくらいのものである。

というのは、ぼくがナンセンスを、現実の全否定あるいは全断絶ともいえるような、日常性そのものからの超越の志向ないしそのカテゴリーと考えているからである。したがってナンセンスは、意味の因果や価値判断をふくめた一切のセンスと対立し、近代的な個我の世界ともいえるイメージの実体的な信奉とも無関係な、それなりに独自な論理展開と価値の領域であると思う。美術評論家中原佑介は、かつてロベール・ブネィユーンやステファン・ルパスコらの所見を参考にしながら、コモン・センスに対立するものとしてコモン・ノンセンスを考え、その両者のバランスするサークル全体をセンスとし、そのセンスに対立する自由な想像的世界の自律的自立性を、ナンセンスと定義した。ぼくのナンセンス観も、手続きの論理としてはこれに近い。

ナンセンスをそのように考えると、ユーモアとの異同は明らかだろう。ユーモアは、日常感そのものを形成する弾力であり、日常性の内にあって、コモン・センスとコモン・ノンセンスとをバランスさせる作用力といえる。そしてその作用力がひきおこす運動感が笑いであり、ユーモアは笑いと不可分である。これに対してナンセンスは、笑いを必ずしもともなわず、ときには笑いを封殺するグロテスクな訴感をもたらす。もっとかんたんにいえば、ナンセンスは、言語の地平のものではない、ということである。

以上のようにだけいっておけば、峯島氏とぼくのちがいはすでに明らかだろう。日頃マンガには笑いがなくならない、といっている峯島氏が推賞するマンガは、ぼくなりには、いずれユーモア・マンガであるしかないのである。

ギャグについては、ジョークとの異同を、ナンセンスとユーモアのちがいに対応させてみれば、ほぼいいようだ。ギャグは、直接行為にかかわって日常的な知覚の非連続的な連続であり、ジョークは、言葉の意味作用についてのずれないし類同である。ユーモアやジョークによっては、価値・秩序のバランスする体系は、むしろしばしば補強される。

既成のカーツーン・マンガのうち、ナンセンスといえるマンガを画いているのは、ほとんど井上洋介一人である。梅田英俊のものも、ときにはナンセンスのカテゴリーに接近している場合がある。しかし人間の隠蔽された欲望の深みに潜航して、そこに楽天的な未知の窓をうがってみせた井上も、こ数年来、まったくくりかえしに終始しているようだ。どのようなナンセンスも、その非日常性によって、逆動力的にセンスを断罪する。現実の全否定ないし全断絶とは、現実との調和ではない。日常性を一気に超えようとする試行は、日常性をその内側から動転する力学として発するはずであり、その意味で挑発的なものでさえある。想像力の自律的自立性といいかえても、想像力そのものが歴史的、社会的なものである以上、くりかえし静的に固定化された想像力などというものは、すでに運動力としての自律性を失っており、自立的であろうはずはない。

井上洋介の最近の作品には、運動力の喪失を、したがって具体性の稀薄化を認めないわけにはいかない。

要するに問題は、なぜナンセンスへなのか、であろう。ナンセンスとは何か、ではなく、なぜナンセンスへと向わざるをえないか、である。ナンセンス・マンガが、大衆にどのように受け入れられているか、などでもまったくない。

コマ・マンガでナンセンスをいうなら、やはりぼくは、まずつげ義春にふれておかねばならない。つげのマンガを、直ちにナンセンス・マンガと呼びたいのではない。そうではなく、サイレント的とでもいうしかないある非言の世界への触知や、存在そのものにかかわろうとして、日常性をまるごと仮空に浮遊させてしまうようなつげの作品は、まぎれもなく、カテゴリーとしてナンセンスへのひそかなアプローチだろうと思うからである。

「ねじ式」にすぐれて見られるように、そこでは時間は内的時間となって伸縮し、空間もまた無辺に拡がり、自在に転現する構造としてのみ空間でありうるところで、人物や事物は、それなりの意味や価値を獲得しているのである。その世界には、ぼくらの日常的な知覚や良識がストレートに通用しうる余地は、毛ほどもない。ぼくらはその劇性について、胎内回帰の願望だとか孤絶のロマンティシズムだとか、手前勝手な解釈を許されるだろう。いやあんなものは、ぜんぜんなんのことやら判らないし、マンガでもないとして、一笑に付してしまう安全な大胆さも、まちがいなくぼくらのものである。しかし逆に、ぼくらの日常的な知覚や認識がどうにも入りこめないとは、入りこむ必要のなさと同時に、ひとたびぼくらがすっぽりのみこまれた場合の、自在な解放を暗示し、日常性の不自由な限定情況を想起させる。

いいかえることにしたい。つげが描き出したそれではなく、つげをしてそのように描き出さしめた、

なにか、その起動力。おそらくそれは、限定的なセンスに対して抱かざるをえなかった不信と絶望であり、そのためにいやおうなくつげの内部をもう一つの論理構築へと追いこもうとした、孤独と狂気である。そういってよければ、やむなく到達せざるをえなかった、したたかな観念の形相である。

つげにとって、日常的な世界は、すでにいわばどうでもいい地平なのだ。そのどうでもよさによってつげが触知しているものは、日常性の只中で、まったくそれをおおってある、空無の全体ではなかったろうか。ここで空無とは、有るということに対して無いではなく、有っても無くても同じであるところの、空無である。実体と虚像というのでも、プラスとマイナスというのでもない。実体というのなら、どちらも実体だし、虚像というのなら、いずれも虚であり像でありうる全体である。だから誤解をおそれずにいえば、人間の生そのものがナンセンスなのである。今日とか昨日とかの情況が、ナンセンスなのではない。そういいたいのなら、情況は、いつでもナンセンスなのだ。とすればこそナンセンスにしか賭けられないのであって、今日の情況があほらしいほどマンガ的だから、ナンセンス・マンガを画くのだ、というようなあほらしさとはちがう。そもそも情況をマンガ的にしか捉えられないものは、手前自身がマンガなのである。

このように述べたからといって、ナンセンス・ギャグ・マンガを論じて、人生はすなわちナンセンスであるといえば足りるのか、などと短絡されては困る。あくまでナンセンス・マンガに直接そくしたいのだが、それにはマンガを描く、あるいは描いたあるものをマンガと呼ぶという、約束事そのもののナンセンスさをふまえねばならないということを、指摘しておきたいまでである。今日のマンガが情況に応えてこれこそナンセンスだといえる作品は、けっして多くない。だから井上やつげを借り

て、自明の前提にいささかふれてみたばかりである。

さてふつうにナンセンス・マンガといわれている実作品に、もう少しそくそう。たとえば赤塚不二夫の「もーれつア太郎」とか、永井豪の「ハレンチ学園」の場合である。この二作は、子どもたちの間では、雑誌でも人気を集め、テレビでもかなりの好視聴率を誇っているらしい。しかしちょっと見ればすぐわかることだが、ほとんどは言葉のすりかえと、くりかえされるテンポとに頼るジョークで、行為による日常的な知覚の飛躍とみえるものは、単なる誇張や省略にすぎない。ドタバタと見ても、アメリカのマンガなどとはくらべようもない。あまつさえしばしばすでに形骸化した古典的なヒューマニズムがちらつくのだから、とてもアクチュアルとはいえない。これらはせいぜいギャグ・ユーモア・マンガではあっても、ナンセンスではない。もしナンセンスというのなら、「もーれつア太郎」の中のケムンパスの出没だけであろう。「ハレンチ学園」では、ヒゲゴジラ以外の学生たちは、まったくコモン・センスであり、ヒゲゴジラがコモン・ノンセンスなのであって、そのバランスは、ユーモアの典型だといってもいいくらいなものである。図象だけを見ても、古典的な人間観は歴然である。とくに登場人物の指が、きわめてはっきりと四本しか画かれていないという、子どもマンガのお古い図象性によって、そこだけがナンセンスといえなくもないくらいのものだろう。

しかしこれらのマンガが子どもたちの人気をえているところには、まちがいもなく問題が残る。それはこれらのマンガを封じ込んでしまえばそれで片づくというようなものではなく、このようなドタバタに興味を抱くしかない子どもの疎外情況を、明らかにしていく問題としてあるはずである。与えられた価値・秩序の中で、おとなに似すぎてしまい、図式的なセンスに限定されようとしている子ど

もを、それこそおとなからみれば大いにナンセンスである生地に、どのように取り戻しうるか。「もーれつア太郎」や「ハレンチ学園」の人気は、直接作者やマス・コミの責任というより、いっそう全体的に、子どもに対するおとなの、センスによる収奪のさまを証していよう。いわゆる児童善導主義なるものは、コモン・センスの最たるものであり、それに対置されるコモン・ノンセンスも、センスを構造的に保全する作用力である。子どもマンガでナンセンスと誤解されているものは、ほとんどこの域を出ていない。おそらく子どもの本来性からいって、おとなが子どもにナンセンスを与えようなどとするのが、まちがいである。センスもナンセンスもない自在性が、子どもの本来性であるだろうからである。

いわゆるおとなマンガのコマ・マンガで、ぼくなりにナンセンスと呼べるものは、わずかに秋竜山や星川てっぷのいくつかの作品だけである。図象の奇抜さと、意味の因果を無視したコマ運びの大胆さは、時たまもうヤケクソといってもいい過激さで、われわれの閉じようとする知覚を一瞬押し開く。秋以外の作家では、砂川しげひさを想起するのだが、やはり砂川のベースは、よりはるかにユーモアにあるようである。

といったところで、ぼくは佐々木マキにもふれなければなるまい。佐々木のマンガは、いわばイメージのイヴェントであり、運動を律するものは、実体との照応関係を解かれた、イメージの自律性だろう。井上洋介の場合との決定的な異同もまた、そこにある。井上にあっては、イメージはそれ自体どのような実在からも断たれていながら、しかし実体的な具体感は失われていない。佐々木の場合、イメージは表面的なものでしかなく、実在的にも非実在的にも、非実体的なのである。だから佐々木

にあっては、形式としては、コマの展開としある運動のなかにつなぎとめられようとするが、井上にあっては、むしろカーツーンの形式をとることになるのだろう。しかし佐々木の場合も、その自律性が、自立的に完結しようとするならば、井上の場合と同様、それは想像力そのものの運動力ではなく、むしろ観念の自閉性へ、したがって抽象的なものとならざるをえず、イメージの実体的な信奉の裏がえしとて、モダニズムに近づきかねないだろう。だが佐々木マキの作品は、ふつうナンセンス・マンガと呼ばれているほとんどのユーモア・ギャグ・マンガなどより、イメージの直接性によって、はるかにナンセンス・マンガといえるものだとぼくは思う。

大方のユーモア・ギャグ・マンガが、ナンセンス・マンガといいかえられながら、かなりの人気を集めているもっとも一般的な背景は、言語の失権といえる、今日の文明情況であろう。ルネッサンス以来の、ヨーロッパ近代を支えてきた合理意識の崩壊とは、ほかならず言語の失権であり、より直接的な知覚の解放への志向である。合理的に整序されたものと、その裏返しとしての非合理的な混沌とをアマルガムとする美意識の近代は、今イメージの直接性そのものによって報復されようとしている。ギャグがうけるのも、知覚の飛躍を一種の解放感として享受するからだろうし、ナンセンスへの渇望を、破産しようとするセンスの、自己防衛のあらわれとして、無害なユーモアにすりかえているからだろうとも思える。センスの破産とは、とりあえずもっとも安全に構築してきた自我の破産であり、そこではつねにバランスを回復しようとする自動制御が起動する。ブーム・マンガの中のいわゆるナンセンス・マンガは、そのような近代的センスの自己制御のあらわれでしかない。

だが問題は、いぜんそのようないわゆるナンセンス・マンガの流行の原因を指摘してみることでも

なかった。そうではなく、われわれが創造の名に値するなんらかの表現に到達しようとすれば、結果は、必ずやナンセンスにならざるをえないだろうと思える、そのことであった。いやじつは、何時の時代でも、創造行為とはそのようなものである、といえるのかも知れない。しかしおそらくぼくらが、今日、ぼくらの情況ともいえるある時代精神のアクチュアリティに賭けてなら、とりわけてそういわざるをえないだろう、とぼくは思う。

与えられてある生の情況を、与えうるものとして捉え返そうとする手続きの論理は、いやおうもなく日常性への全的な超克のヴェクトルとして生じるしかないことは、いつの時代でも変りないかも知れない。しかし言語の失権に集約されるような一切の価値・秩序への疑念は、当然ながら制度そのものを内構造的に問い直すプロセスをたどるだろう。ということは、マンガについても、なにをどう描くかではなく、まず〈描く〉というそのことの不可能性に作家を追い込むはずである。誰に向って、何を、どう描くかといったレベルで問題を立てておれるかぎり、その作家は創造から遠く、しあわせというほかはない。彼には、描くという行為そのものは疑われていないのだから、イメージの実体的な信奉を放棄する必要もないのであり、意味の因果律に立っておれるのである。

ところがひとたび何が描けるかではなく、描くとは何か、というふうに問いを立て直すや、方法の問題は、誰に、何を、どうといったところから、まず放れてしまうだろう。そのように問いは、作家の内部で、言語そのもの、イメージそのものへの問いとならざるをえず、そのもっとも深い水準で、ナンセンスへと出発せざるをえないのである。

描かれたマンガがナンセンスなのではなく、ナンセンスを描くのでもなく、描くという行為自体が

ナンセンスでしかありえないというところで、作品もナンセンスにならざるをえない。

おそらくつげ義春にしても佐々木マキにしても、あるいは秋竜山にしてもそうなのであり、赤塚不二夫や永井豪との決定的なちがいもそのあたりだろう。

激動する情況のなかで進行する言語の解体過程を、不可避なものとして、しかも望ましいものとして感知できないものには、ナンセンスは無関係だろう。そしてセンスの亜種の増産が、できるだけなのである。つげの作品が、イメージとしてならいっこうに暴力的でもないのに、作品全体の訴感が、言語を失う体験を強いるものとして暴力的なのもそうした理由からである。従来までの制度としてのイメージによって、暴力を描くことはやさしい。しかし描かれたものが、暴力でありうるというそのことは、制度そのものへの疑念からしか生じることはないはずである。

ユーモア・マンガについては、すでにいうことはつきてしまった。コモン・センスとコモン・ノンセンスとをバランスさせる笑いは、日常性を補強することによって情況を体制として保守しようとする。笑いが、欲求不満の解消などといわれるのも、そうした理由からである。ユーモア・マンガによって解消される程度のフラストレーションなら、ほかにもいくらも解消のし方はあろうし、欲求としても知れたものであろう。そのようなマンガは、今日のような情況のなかでは、消費商品であること以上には、一歩も出ないものである。

笑いを、機能としてではなく、歴史的、社会的な条件づけられた状態であり、他者との関係の在り様の問題だとすれば、ぼくらの関心は、誰が、何を、どう笑うかにだけ限定されざるをえないだろう。まして笑いがマンガの不可欠な要素だ、などというのはおかしいはずである。ある人にとっておかし

いマンガが、他の人にとってはおかしくもなんでもないように、最初から笑いを与件とする笑いとは、笑いの図解であることを超えられず、何時も変らぬ、笑いのパターンを結果するしかない。そのような笑いは、たとえ受けとることができたとしても、それこそ清涼飲料水のようなもので、要するに一時的な気分の問題で終るだろう。そのようなものがあって悪いというつもりもないが、とりわけて積極的に評価する気にはとてもなれない。おそらくわが国のマンガを、マンガとして倭小化させてきた最大の要因は、笑いを状態として理解できずに、なにか実体的なものとして、与件としうるとしてきたことだったろう。劇画に代表されるような物語マンガが人気を集めた頃、笑いのないものはマンガではないといった議論があったのもそのせいである。そしてマンガと劇画とは決定的に異質なものだという見解が、いわゆるマンガ家、劇画家双方から出されたのも、両者に、マンガはすなわち笑えるものだという固定概念があったからだろう。さすがにそのようなことをいう人は最近少ないが、マンガを笑いからひとまず切断したところから考え直し、同時に笑いを条件づけられた状態として捉え直さないかぎり、ユーモア・マンガは、姿、形を変えながら、つねに体制を保守するものでしかあるまい。そしてそのことによってしても、ナンセンス・マンガの芽をつみとり、やがてマンガそのものの密殺に手を借すことになるだろう、とぼくは思う。

（石子順造）

エログロ・マンガ

殺伐さにひそむ欲望

『漫画主義』第六号における編集委員会の座談会の末尾に、「発禁マンガ」ということばが出てくる。ここで「発禁」つまり「発行禁止」「発売禁止」を行なう主体は、もちろん権力なのであり、おそらくその「処置」の理由とするところは「ワイセツ」であろうが、いま数十種にわたって発行され店頭に並べられている雑誌に掲載されつづけている、「エロ・グロ」劇画のどれかが、権力によって「ワイセツ」の烙印を押されることがあるだろうか。もちろん、烙印を誇るべき勲章と考えているわけではない。現状の性秩序を、いや正しくは、権力が望む性秩序を超え、突き破るような傾向のものに対して、それを罰するために「ワイセツ」の烙印が押される、そのとき、「公衆の道徳を乱し」とか何とかの「ワイセツ」性の判断は、むろん権力の意に基くのだが、わたしたちの問題として、猥褻性について考えるならば、わたしたちの性思想を揺さぶるような表現が、はたして氾濫する「エロ・

グロ」劇画にあるだろうか、そう問うてみたいまでである。かりにわたしは「エロ・グロ」劇画と呼んでいる。いわゆる良識とやらに乗っとっての呼称を、さしあたって借りているのだが、その呼称のいいかげんさとは別に、真のエロティシズムもグロテスクもそこにはありはしない。しかし、だからといってそれらの作品群が責められることもなかろう。なぜなら、真正エロ・グロなど、知ったことではないのだ。表現されてあるものそれ自体として、わたしたちの性思想に関わってくる、というようには、それらはつくられてはいないのだ。

一枚の春画としてではなく、劇画というかたちでもってあること、そこにこそ、わたしたちの性意識・性思想に関わるものがある。たとえば、ほとんどの劇画・マンガ雑誌に綴じ込められているカラー・ヌード写真のページを考えてみれば、そこにくりひろげられている裸女の見本市は、撮影技術や印刷効果が高度になっていることのゆえに、裸体それ自体のもっている迫力を少しは増してはいようが、一枚あるいは数枚の写真の内実としてそこにある裸体、つまり表現されてある裸体としては、ほとんど、性に関わる力を持ってはいない。カラー・ヌードが、表現の内実としても、表現の形態としても、性に深くは関わらず、考えられるとすればその量の膨大さだけが、わたしたちの社会における裸体に関しての意識を動かしてはいるだろう、このことと、「エロ・グロ」劇画のもっている位相とは、おおいに異なっている。いちおうの筋立て・構成を持ち、いくつもの画面に伴って展開していく劇画という形態が、ともかくもひとつの時間の流れをつくりだし、そのなかにあって、性をめぐる力を持ちえ、わたしたちに関わってくるのだ。

いくつかの例外を除けば、ものすごい量で生産され消費されている「エロ・グロ」劇画のほとんど

は、絵としても、あるいはストーリーのつくりかたにおいても、拙劣としかいいようがない。ときには稚拙なまでのその拙劣さは、しかし、それなりの方法意識にのっとって独自の表現へ向かうなどということもないまま、ひたすら、くそリアリズムに固執しつづけている。固執することによって拙劣さがあがなわれることなど、もちろん、ありはしない。そこでは、拙劣さそれ自体が、すこぶる正直さで表わされ、このあからさまでなりふりかまわぬありかたこそが、くそリアリズムとしてあるのだ。そして、女体だけが、裸になるやとつじょとして、誇張を伴ったなまなましさを獲得する。絵としてのその裸体の描写は、他のものの描写にくらべれば、拙劣さから少しは免れている。そこに集中された描き手の執念に見合うほどには。しかし、拙劣さがそこでかすかにかすんだだけのことであって、つまりは、ひとつの劇画において、女の裸の場面が全体の流れのなかで頂点をなしているのだ、というにすぎない。

あらゆる面におけるその拙さこそが、「エロ・グロ」劇画群の際立っている点をなしていると、わたしは思う。生産と消費の多量さと速さとともに、その拙劣さは、描き手と受け手とのいらだちに即しているのだ。欲求不満といいかえてもいい。しかし欲求不満を解消することなど、劇画に求めたところでかなえられないことは、だれにとっても自明であり、いらだちが癒されることとてありはせず、むしろいらだちは昂じるだけである。欲求不満それ自体に関わるのではなく、欲求不満によるいらだちに、あの拙劣さは関わっている、と思うのだ。いくつかの例外における絵やストーリーの卓抜さは、むしろ、わたしたちのこのいらだちにとっては好まざるところであり、このことは、巧みな描写による劇画をわたしたちがほとんどおもしろく思わないという事情に、具体的に現われている。そ

ういった傾向がわたしだけに限ってあるものだとは考えない。拙劣さのゆえの絵やストーリーの破綻こそが、わたしたちのいらだちに関わっているからである。巧みさは、いらだちを丸く押さえこみ、いらだちのささくれだったはしばしを刈り込んでしまい、ほころびの間隙にこそ通路を見い出しているわたしたちの欲望は、巧みさによっては、ただなだめられるだけなのである。

拙劣さが欲望を煽り、深める、そんなことではない。「エロ・グロ」劇画の煽情性は、真の意味で、わたしたちの欲望を煽り、深め、あるいは深く突き刺しはせず、いわば垂直にではなしに水平に、わたしたちを煽ってくるのだ。煽情とは、そのとき、わたしたちの欲望の断面を垣間見せることであり、その断面に渦巻いているいらだちが、あの拙劣さを求め、自らの表現をそこに見い出しているのである。

では、拙劣さのほころびの間隙をぬって、つまり、いらだちの不安定な通路を通って、わたしたちの欲望は、充足に至るのか。そんなことは、ありえない。もし仮象としての充足があったとして、それは、きわめて自慰的であるしかない。この自慰性は、「エロ・グロ」劇画において、そのありかたを、決定的にとまではいえずとも、大きく支配している。冒頭でわたしが、「ワイセツ」にはなりそうもないのではないか、と書いたのも、このことと関連している。何度も念を押すが、ここでいう「ワイセツ」とは、わたしたち自身の性表現においてのそれではなく、権力の側がその恣意に基いて命名するものであり、劇画にまつわる自慰性は、その権力にとって敵とはならず、つまり、現存の性秩序を揺るがしたり破壊したりはせず、わたしたちの欲望に仕掛けられた安全弁をなしているのだ。圧倒する量と生産・供給・消費の速度とは、そういった秩序の側に奉仕するために、あるいは奉仕を

強いられて、ますますその量と速度とを激増・加速していく。こうして、わたしたちの欲望のはしばしが組織されていることは、流通機構、その商業主義、その資本制によって、自明のことではある。それにからめとられ、ひとつの秩序に組み入れられることによって、じつは、わたしたちの欲望は、それ自体として、姿を変えてわたしたちにとって権力として現われるのだ。わたしが先に、いらだちと述べたもの、あの感情と欲望のささくれだちは、そういった組織され自らも組織するというありかたによっても、発生し、深まっていくのである。

さらに、仮象としての充足による自慰性があったにしろ、それをはるかに越える非充足が、あの拙劣さを通じてありつづける。いや、自慰性が拙劣さによってその様相と位相をたがわさせられていく、というべきだろう。いらだちのかたちをみつめてみればいい。そこに、幾重にもいりくんだかたちながらも、殺意がこめられてあるのだ。

「エロ・グロ」劇画のほとんどは、その時代設定のいかんに関係なく、殺しと裸体の場面で展開していく。殺しが行なわれない場合でも、虐げる者と虐げられる者とが登場し、可能性としての殺しがあるのだ、といえる。それら劇画群の表現における拙劣さは、つまり表現としての殺伐さにほかならず、さまざまな装いを凝らして、殺意が「エロ・グロ」の内実をなしているのである。筋立ての役割はといえば、殺意をともかくも導いていればいいのであって、雑駁さを避けはせず、ただひたすら、最初のコマから最後のコマまでを、ぎくしゃくつなげていけばいい。どれほどに張りつめた殺意であるか、どんな殺意であるか、そんなことが問題となりはせず、だからストーリー展開の拙劣さは気にもかけられず、殺意だけがみなぎってあるのだ。女の裸体がとりわけ念入りになまなましく、醜いま

での誇張をもって描かれているときにも、そこに、男どもの女体への憧憬のあらわれを見るより、征服し支配すべき女体への犯意のあらわれを感じとらざるをえない。それらの肉体の馬鹿馬鹿しいまでの豊かさは、いわば男どものにくにくしさによるのであり、殺意の対象として、現実を越える豊かさとしてあるのだ。

ここでわたしは、殺意としか書かず、それがどのような殺意であるか語らないまま、殺意をこそ「エロ・グロ」劇画の核をなしているものと考えている。いったい人間の殺意を、殺意以外のどんなことばで語ればいいのか。劇画を画く者、それをみる者が、殺意をいだくに至った経緯を、その原因を分析することなど、わたしの課題ではない。正直にいえば、殺意をどんなふうにも語ることはわたしにはできない。語ろうとも思わないのだ。自分が論ずる劇画をさして、かりに、いわゆる良識をもってすれば名付けられるだろう「エロ・グロ」劇画としか呼ばないことも、同じ理由による。具体的にどの作者のどの作品と例をあげてみても、ここでわたしが述べることに役立ちはしない。どのように「エロ」と「グロ」と殺意とがあるのか、どのように拙劣なのか、それを語るのはわたしの目的ではないからである。おそらく、そこには、おびただしい数の雑誌、おびただしい数の劇画、おびただしい数の裸体、おびただしい数の殺しにまつわる無名性という事情が、関与しているのだろう。もちろん、無名性という表現はそのままでは適切ではなく、それぞれに固有の名はあるのだが、名の有無に関係ない地平で、画く者とみる者とがあるのであって、いわば個別名を越えた無名性とでもいうべきなのかもしれない。石子順造にならっていえば、非個人性ともいいうるものであろう。拙劣さがそれぞれの作品において個有の拙劣さを持っているように、殺意もまた、具体的には、だれかがなにも

のかに対していだくのであるが、それらの個別性をつらぬく共同性としての殺意に、わたしは注目したい。それは個別性を越えたものとしてある殺意であり、劇画の受け手であるわたしたちの側のこととして考えれば、かりにわたしたちのだれかがなにものかに対して殺意をいだくとすれば、そこには他人がどのようにも関与できない個有性があるわけだが、ただ殺意をいだくという一点、殺意がその人間のなかで核をなしてしまったということについては、その人間以外の人間にも通じることなのである。とりあえずいま、この殺意についてあえていえば、現在への殺意とでもいえるであろうか。

さて、殺意があることによって、自慰性がまったく越えられることに必ずしもなりはせず、表現における拙劣さが表現としての殺伐さであることによって、自慰性はそのありかたを変えられていくのだ、と先述した。ふたたび拙劣さについていえば、それこそが、日々のくらしにおいてわたしたちがかかえこんでいるいらだちに対応し、いらだちにひそむひとつの殺意としての核に即しているのであって、表現の巧妙さ、卓抜さは、いらだちとも、殺意とも背を向けた方向にあるのだけれど、自慰性は、ほかならぬ殺意とからまってその姿を現わすこともある。自虐という現われかたをとって。殺しの設定の多くが、ほとんどやがて自滅へと通ずるようになされているのを考えてみれば、それは明らかである。殺しをやってのける者は、その自滅を承知の上で、殺しを遂行するのだ。それだけのっぴきならなさがその人間にあったという証しでもあるだろうが、表現の拙劣さはそのっぴきならなさを伝えはせず、ただ、殺意はそのとき殺しをなす者自身にも向けられているということを語りつづけているのだ。自己否定などという決意の現われではない。自虐から自滅へと、切り立った殺意が動かしていくのだ。あえていえば、ひたすら崩れつづけ堕ちてゆきたいと願うわたしたちのなかの自

慰性が、そこに表現としてたちあらわれているのかもしれない。
考えてみれば、現在へ向かって切り立った殺意が、たんに他者に向けられるばかりでなく、殺意の主体自身の否定にも働いているのは、とうぜんといえばとうぜんなのであるが、それが自慰性でしかないとすれば、表現の問題、わたしたちの欲望と想像力に関わる課題が、そこに提起されているといえる。なぜ劇画なのか、なぜ「エロ」、あるいは「グロ」なまでの「エロ」なのか、それが問われているのだ。
ある種の解答は容易に見い出しうる。つまり、視聴覚文化論に基く「劇画」論であり、性こそが現代人の欲望の根幹に関わる課題であるとする論である。あえて反論するには当らないほどに、それらは正しい。しかし、わたしは、拙劣な表現と粗悪な印刷とによって生産・消費される「エロ・グロ」劇画に固執し、とりわけ拙劣さにさらに注目しつづけようと思う。劇画一般は問題ではない。たとえば、わたしがかりに「エロ・グロ」劇画と呼んでいるものは、国鉄の駅における鉄道弘済会の売店では販売されてはいず、また、いわゆる有名書店などと称される本屋でも取り扱われてはいない。「俗悪」な雑誌はみごとに選別され排除されているというわけだ。本屋に限っていえば、取り扱われている雑誌の「俗悪」度は、その本屋の規模の大きさとちょうど逆比例のかたちをなしていて、そういった条件は、雑誌の発行部数に大きく関係し、「エロ・グロ」劇画は、その商業主義的成立につねに揺さぶりをかけられ、たとえば安い劇画家の作品をしか載せられなくなり、その表現の拙劣さを深めざるをえないのであろう。この事情は、鉄道弘済会についても同じであって、国鉄、つまり国家と結びついたこの企業のふるいにかかり、そこに生き残ることは、雑誌の商業主義を成り立たせる条件で

もあり、たとえ残っていた「俗悪」さがあっても、その過程で逆に整えられ「俗悪」さを排除していくのは、目に見えていることである。そういった流通のありかたを考えれば、いまここで劇画なるメディア一般が問題となりはしない。もちろん、鉄道弘済会で販売されている雑誌の劇画を評価しないというのでもないし、またその逆でもないのは、いうまでもないことであり、拙劣さと粗悪さとに、さらに関わろうと思うだけであって、それらは、排除された「俗悪」な雑誌のほうに、より多く備わっている、といいたいまでである。

性思想への攻撃力という観点に立てば、すでに述べたように、権力の側からも「ワイセツ」の烙印を押されることもないままに、また、わたしたちに関わる猥褻性としても衝撃力も持たずに、「エロ・グロ」劇画群は、生産・消費されているし、されつづけるだろう。それが即ち攻撃であることはないけれど、しかし、表現の拙劣さは、ついに女の裸体がそのあるがままのエロティシズムにおいて描かれることをすら保証しないように、「エロ・グロ」をなんら実現させず、ひたすら「エロ・グロ」もどきをのみ、めんめんと繰り広げるのであり、わたしたちの性思想に関わる真の猥褻性については、「ワイセツ」もどきがつねにうかがえるだけである。「ワイセツ」もどきは、べつに真正の猥褻をめざしているわけでもなく、つねにそれと距てられた位相にあって、いわば平行的な位相にありつづけるのだ。そのとき、想像力が、それら「もどき」の表現と対応して、さまざまな課題を背負う。ちょうど、猥褻なるものが、具体的客観的に存在するものではなく、わたしたちの観念において、想像力に関わって存在するのと、同じように、である。

わたしたちのささくれだついらだちに対応する表現の拙劣さは、欲望の充足どころか、欲望の深化

さえもたらしはせず、ただ欲望の断面だけを垣間見せるだけであり、つまりは欲望の所在あるいは欲望の存在を告げるだけなのである。切り立った殺意が、そこで、わたしたちの想像力の激しい始動をうながしている。拙劣さやいらだちにつながっているこの殺意に、それ自体としては、どんな想像力もひそんではいない。「エロ・グロ」劇画群のどこを探しても、ついにどのような怨念も妄執も感じとれないことが、それを証明している。わたしたちの、日々のくらしの場面において孕まれる怨念や妄執の類いが、表現として定着されていようものなら、ことはもう少し容易なところにあるのだ。おそらく、わたしたちの怨念や妄執のありかた自体、自らの表現をどのようにも求められはしないほどに、かたちをなすなどというものではなく、いわばささくれだち、いわば拙劣なものとしてあるにちがいない。そのことのゆえに、自慰とほとんど半ばあいわたる態のまま、「エロ・グロ」劇画の拙劣な表現に、殺意として、わずかに起ち上り始動する一点を見い出しているのだ。想像力もまた、そのあるがままのありようでは、自慰をおしすすめるに力をかすくらいがせいぜいといった地平にあるのだといえる。

こういったわたしたちの情況を、「エロ・グロ」劇画がどうするわけでもないが、そこに不器用にこめられてある殺意を想像力に組み入れることのほかに、わたしたちの欲望にとっての課題は、ない。でなければ、なぜ「エロ・グロ」という表現、しかも拙劣な表現に、わたしたちの欲望のささくれだちが、いま逢着しているのか、そうあらねばならなかったか、ついに欲望自らがわかることがないではないか。現在への殺意という、きわめて粗雑な怒りあるいは犯意が、拙劣な表現の上に薄っぺらに姿を現わし、その底にひそんだ欲望の断面をかすかに見せているというのに。

（菊地浅次郎）

付・戦後漫画史年表

戦後漫画史年表

（☆印以下は月が不明のもの）

年	月	事項
昭20年	10月	在京の漫画集団員塩田英二郎宅にて「新漫画派集団」を「漫画集団」と改名
		「赤旗」復刊まつやまふみお専属でマンガ担当
	12月	石川達三らの小型日刊誌「民報」に近藤日出造、片寄みつぐ、谷内六郎ら登場
昭21年	1月	手塚治虫「マアチァンの日記帳」（毎日小学生新聞）でデビュー
		「新夕刊」創刊、清水崑、横山隆一、泰三登場
		南部正太郎「ヤネウラ3ちゃん」（大阪新聞）スタート（〜昭24）
	3月	漫画集団「子供マンガ新聞」創刊（和田義三、秋好馨、西川辰美、永松建夫ら）
	5月	長谷川町子「サザエさん」（夕刊フクニチ）スタート
	6月	伊藤逸平編集「VAN」創刊、近藤日出造、横井福次郎、加藤芳郎、谷内六郎らデビュー。（24年9月50号で終刊）酒井七馬「関西マンガクラブ」結成、「まんがマン」創刊、南部正太郎、手塚治虫、小島功、関根義人参加
	8月	下川凹天主筆「日曜漫画新聞」創刊、石川進介ら登場
		「漫画と読物」（「漫画日本」改題）創刊（杉浦幸雄、横山隆一、清水崑ら）
	9月	「コメット」創刊（横井福次郎、横山泰三、南義郎、杉浦幸雄ら）
	10月	「少年」（光文社）創刊
		「漫画クラブ」創刊（利根義雄、清水崑、根本進、萩原賢次ら）
昭22年	3月	まつやまふみお「クマンバチ」（赤い星社）創刊（片寄みつぐ、森熊猛ら参加）
		手塚治虫「新宝島」（育英出版）四十万部売る
	10月	小島功、八島一夫、中島弘二、関根義一ら「独立漫画派」結成
	11月	近藤日出造編集「漫画」復刊、杉浦幸雄、富田英三、那須良輔、六浦光雄ら参加
昭23年	1月	「漫画少年」（学童社）創刊（〜30年10月）
		「おもしろブック」（集英社）創刊、山川惣治「少年王者」塩田英二郎「コックリくん」など連載
	4月	「月刊子供マンガ」（子供マンガ新聞社）創刊
	7月	「科学冒険マンガタイムズ」（子供マンガ新聞

年	月	事項
		社）創刊
	9月	「こどもマンガタイムズ」創刊
	10月	岡本一平、岐阜の疎開先で死す
	12月	手塚治虫「前世紀―ロスト・ワールド」（不二書房）発表
昭24年	5月	倉金章介「あんみつ姫」（「少女」）スタート
	9月	「VAN」終刊（五〇号）
	12月	長谷川町子「サザエさん」、「東京朝日新聞」に登場
昭25年	4月	新関健之助「カバだいおうさま」（「小学三年生」）スタート
	8月	島田啓三ら〃赤本マンガ〃ブームに対抗して東京児童漫画会を結成、「児童漫画」を創刊
	9月	横山泰三「噂の皇居前広場」（「ホープ」）が当局よりワイセツと告発さる
	10月	手塚治虫「ジャングル大帝」（「漫画少年」）スタート
	11月	馬場のぼる「ポストくん」（「おもしろブック」）スタート
	12月	横山泰三「泰三漫画」（真珠社）第一巻発刊
昭26年	1月	手塚治虫「来たるべき世界」（不二書房）発表
	1月	加藤芳郎「あほだら兄弟」（キング）で本格的にデビュー
	4月	手塚治虫「アトム大使」（「少年」）発表
	10月	サンフランシスコ講和会議取材に横山隆一、近藤日出造、清水崑渡米
		山川惣治「少年ケニヤ」（産業経済新聞）スタート
	☆	西川辰美「おトラさん」（「主婦の友」）スタート
		秋好馨「轟先生」（「読売新聞」）スタート
		清水崑「カッパ川太郎」（「小学生朝日」）スタート
		山川惣治ら絵物語作者グループ七日会を結成
		紙芝居全盛
		第一回二科漫画賞・若林カズオ
昭27年	1月	横山泰三「プーサン」（毎日新聞）スタート
		福井英一「イガグリくん」（「冒険王」）スタート
		永島慎二「さんしょのピリちゃん」（鶴書房）でデビュー
		日本子どもを守る会発足
		第二回二科漫画賞・森田成男
昭28年	1月	手塚治虫「大都会―メトロポリス」（東宝漫画社）

4月　つげ義春「白面夜叉」(若木書房)でデビュー
6月　日本労働漫画クラブ創立(世話人＝鈴木平八、加藤悦郎、岸丈夫、宮下森)
　東日本漫画研究会同人誌「墨汁一滴」を創刊
8月　手塚治虫「鉄腕アトム」(「少年」)スタート
　(石森章太郎を中心として赤塚不二夫、長谷邦夫、高井研一郎ら参加)
9月　古沢日出夫「こがたタンクろう」(「少年画報」)スタート
☆　手塚治虫「ロック冒険記」(「少年クラブ」)スタート
　清水崑「かっぱ天国」(「週刊朝日」)スタート
　松下井知夫「でかんしょ武士」(東京新聞)スタート
　イギリスの世界的政治漫画家ダビット・ロー来朝

昭29年
1月　加藤芳郎「まっぴら君」(毎日新聞)スタート
2月　横山泰三「社会戯評」(朝日新聞)スタート
7月　高野よしてる「木刀くん」(「冒険王」)スタート
8月　武内つなよし「赤胴鈴之助」(「少年画報」)スタート
9月　伊藤逸平「世界の漫画」(ダヴィッド社)刊
10月　「漫画少年」の音頭で「日本児童漫画研究会」発足
10月　河島光広「ビリーパック」(「少年画報」)スタート
　「漫画読本」(文芸春秋社)創刊
　〃トキワ荘〃の住人寺田ヒロオ、石森章太郎、藤子不二雄、つのだじろう、赤塚不二夫ら「新漫画党」結成
12月　第三回二科漫画賞・今三喜

昭30年
4月　漫画集団の後援団体「漫画友団」結成
6月　利根義雄、ベビー型の同人誌「漫画報」創刊、久里洋二、八島一夫ら執筆
8月　北沢楽天大宮の自宅で死す
9月　「漫画タイム」(白羊書房)創刊
☆　前谷惟光「ロボット三等兵」(寿書房)刊
　石森章太郎「二級天使」(「漫画少年」)でデビュー
　横山隆一アニメ工房「おとぎプロ」スタート
　イタリアの漫画家ジョルジョ・ダラリオ来日
　第四回二科漫画賞・森田成男
　第一回漫画賞・谷内六郎

昭31年
1月　岡部冬彦「アッちゃん」(「週刊朝日」)スタート
　寺田ヒロオ「背番号0」(「野球少年」)スタート
　山根赤鬼「よたろうくん」(「少年クラブ」)ス

年月	事項
	タート
2月	「アトリエ」で世界諷刺絵画特集
4月	貸本マンガの代表「影」(日の丸文庫)創刊
	横山光輝「鉄人28号」(「少年」)スタート
6月	須山計一「漫画の歴史」(美術出版社)刊
9月	井上洋介、長新太を加えた独立漫画派、機関誌「まんが」を創刊(七号で廃刊、解散)
10月	下山長平「イガグリ君」(少年画報社)第一巻
	小島功「仙人部落」(「アサヒ芸能」)スタート
12月	国立近代美術館主催、日本諷刺絵画展を開催
	「週刊漫画TIMES」(芳文社)創刊
	志村つね平、森比呂司、池田寿夫ら「漫画協団」結成
☆	第五回二科漫画賞・横井蛙平
	第二回文春漫画賞・杉浦幸雄
	第一回小学館漫画賞・馬場のぼる
昭32年 1月	上田とし子「フイチンさん」(「少女クラブ」)スタート
3月	大学リーグ漫画展開かる(銀座松屋)
4月	久里洋二漫画展開かる(美松画廊)
5月	杉浦茂「猿飛佐助」(集英社)刊
6月	堀江卓「天馬天平」(「少年画報」)スタート
8月	東映動画発足
11月	「土曜漫画」(土曜出版社)創刊
	辰己ヨシヒロ自作を〃劇画〃と名づける
	真鍋博漫画集「食民地ニッポン」刊
	白土三平「木枯剣士」でデビュー
	水木しげる「ロケットマン」でデビュー
☆	第六回二科漫画賞・宮下森
	第三回文春漫画賞・加藤芳郎
	第二回小学館漫画賞・石田英助
昭33年 1月	関谷ひさし「ジャジャ馬くん」(「冒険王」)スタート
5月	芳漫クラブ漫画展(日比谷画廊)
	川内康範原作・桑田次郎「月光仮面」(「少年クラブ」)スタート
6月	芳漫クラブ「漫画年鑑」刊行
9月	久里洋二実験漫画工房から季刊誌「COO」創刊、井上洋介、真鍋博、河原温、長新太、池田龍雄ら作品発表
10月	わち・さんぺい「ナガシマくん」(「少年」)スタート
11月	大学漫画連盟「がくまん」発行
	東映動画「白蛇伝」製作
☆	第七回二科漫画賞・久里洋二(この回で二科漫画部廃止)
	第四回文春漫画賞・久里洋二

年月	事項
	第三回小学館漫画賞・手塚治虫
昭34年 1月	朝日新聞社主催で国際政治漫画展開かる（銀座松屋）
	「劇画工房」発足、辰己ヨシヒロ、さいとう・たかお、佐藤まさあき、石川フミヤス、K・元美津、山森ススム、桜井昌一、松本正彦ら参加
2月	松下井知夫中心にストーリー漫画研究会結成
	全日本劇画研究会発行、劇画工房編集の「劇画界」発行
	「週刊少年マガジン」（講談社）創刊
	「週刊少年サンデー」（小学館）創刊
	漫画同人誌「えへ」創刊、横山隆一を中心として改田、富田、塩田、岡部ら参加
8月	「週刊漫画サンデー」（実業之日本社）創刊
12月	白土三平「忍者武芸帖」（三洋社）スタート
☆	石森章太郎「快傑ハリマオ」（「週刊少年マガジン」）スタート
	水木しげる「鬼太郎夜話」（三洋社）スタート
	第五回文春漫画賞・長新太
	第四回小学館漫画賞・センバ太郎
昭35年 6月	石子順造、鈴木慶則、伊藤隆史の評画集「フェニックス」一号刊
7月	須山計一「日本の戯画」（教養文庫）刊
	堀江卓「日の丸一平」、横山光輝「少年ロケット部隊」など戦記マンガ・ブーム
	独立漫画派解散、漫画集団に吸収さる
☆	水木しげる「少年戦記の会」発足、「少年戦記」「戦記日本」（兎月書房）を発行
	富永一朗「ポンコツおやじ」（「週刊漫画サンデー」）スタート
	久里洋二、柳原良平・真鍋博「アニメーションの会」結成
	第六回文春漫画賞・萩原賢次
	第五回小学館漫画賞・太田じろう、上田とし子
	第一回講談社児童漫画賞・寺田ヒロオ、永田竹丸
昭36年 3月	平田弘史「つんではくずし」（日の丸文庫）刊
6月	白土三平「赤目」（ひばり書房）刊
8月	佐藤まさあき「黒い傷痕の男」（三洋社）スタート
	第七回文春漫画賞・岡部冬彦
	第六回小学館漫画賞・なし
	第二回講談社児童漫画賞・つのだじろう

年月	事項
昭37年 4月	現代アメリカ漫画展（池袋西武）
7月	日本漫画家会議（旧労漫改組）発足、機関誌「日本の漫画」刊
8月	平田弘史の「血だるま剣法」（日の丸文庫）に対し民科、部落解放同盟が抗議
10月	白土三平「忍者武芸帖」全十七巻完結
12月	「少年クラブ」「少女クラブ」廃刊
☆	水木しげる「河童の三平」（兎月書房）刊
	第八回文春漫画賞・長谷川町子
	第七回小学館漫画賞・秋玲二
	第三回講談社児童漫画賞・ちばてつや
昭38年 1月	手塚治虫「鉄腕アトム」TVアニメ放映開始
	「週刊少女フレンド」（講談社）創刊
5月	まつやまふみお「鳥獣戯画」刊
	「週刊マーガレット」（集英社）創刊
7月	藤川治水「白土三平論」（「思想の科学」）発表
8月	「週刊少年キング」（少年画報社）創刊
9月	白土三平、水木しげる中心の「忍法秘話」（青林堂）発行
☆	井上洋介処女画集「サドの卵」刊
	第九回文春漫画賞・六浦光雄
	第八回小学館漫画賞・藤子不二雄
	第四回講談社児童漫画賞・白土三平
昭39年 3月	藤子不二雄「オバケのQ太郎」（「週刊少年サンデー」）スタート
7月	「ガロ」（青林堂）創刊
	石森章太郎「サイボーグ009」（「週刊少年キング」）スタート
9月	近藤日出造「にっぽん人物画」（オリオン社）刊
12月	白土三平「カムイ伝」（「ガロ」）スタート
☆	ちばてつや「ハリスの旋風」（「少年マガジン」）スタート
	井上洋介「箱類図鑑」（新芸術社）刊
	「月刊のらくろ」（ろまん書房）創刊
	水木しげる「悪魔くん」（東考社）刊
	第十回文春漫画賞・梅田英俊
	第九回小学館漫画賞・関谷ひさし
	第五回講談社児童漫画賞・森田拳次
昭40年 3月	井上洋介「ナンセンス展」（思潮社）刊
5月	白土三平「カムイ外伝」（「週刊少年サンデー」）スタート
7月	多田道太郎他「マンガの主人公たち」（至誠堂）刊
8月	つげ義春「噂の武士」で「ガロ」に登場
11月	しとう・きねお「落城」刊
	フランスのマンガ家レイモンド・ペイネ来日

第十一回文春漫画賞・井上洋介
第十回小学館漫画賞・赤塚不二夫
第六回講談社児童漫画賞・水木しげる、今村洋子

昭41年

1月 井上洋介、もりた・なるお、木村しゅうじ各個展

2月 つげ義春「沼」(「ガロ」)で新境地開拓
クロイワ・カズ「目には目を」

5月 「現代世界漫画展」(日本橋白木屋)、「美術手帳・増刊」(世界の漫画)出る
梶原一騎原作、川崎のぼる漫画の「巨人の星」(「週刊少年マガジン」)スタート
ゴールデン・コミックス(コダマプレス)、ダイヤモンド・コミックス(小学館)刊行開始、新書判マンガ・ブームの蓋がひらかれる。
加藤芳郎「モテモテおじさん」(講談社大人マンガシリーズがスタート)

6月 「コミック・MAGAGINE」(芳文社)創刊

8月 白土三平「忍者武芸帳」(小学館)新書判で刊行開始

9月 谷内六郎「遠い日のうた」(修道社)刊

10月 砂川しげひさ「ホンダラ部落」(「漫画娯楽読本」)スタート

11月 大宮に市立漫画会館(旧北沢楽天邸)
サン・コミックス(朝日ソノラマ)刊行開始

12月 「週刊少年マガジン」百万部突破
☆「鉄腕アトム」放映終了
棚下照生「お市シリーズ」スタート(「週刊漫画・増刊」)
楳図かずお「ヘビ少女」「黒いねこ面」(「少女フレンド」)
第十二回文春漫画賞サトー・サンペイ、クロイワ・カズ
第十一回小学館漫画賞・前川一男
第七回講談社児童漫画賞・石森章太郎

昭42年

1月 東海林さだお「新漫画文学全集」(「週刊漫画」)スタート

2月 「COM」創刊(虫プロ)(手塚治虫「火の鳥」、石森章太郎「ジュン」)
ジョージ・秋山「パットマンX」(「週刊少年マガジン」)スタート
藤川治水「子ども漫画論」(三一新書)
大島渚「忍者武芸帳」映画化

3月 田河水泡「のらくろ漫画全集」(講談社)
「漫画主義」(同発行所)創刊(つげ義春特集)
石子順造「マンガ芸術論」(富士書院)
東京都青少年対策部健全育成審議会、貸本の怪奇少女マンガを問題にする
滝田ゆう「あしがる」で「ガロ」に登場

4月 永島慎二「フーテン」(「COM」)スタート

5月　永島慎二「仮面」で「ガロ」に登場
草森紳一「まんが考」（コダマ・プレス）刊
山川惣治、小中学生向きの冒険物語誌「Wild」創刊
7月　東海林さだお「ショージ君」（「週刊漫画サンデー」）スタート
「週刊漫画アクション」（双葉社）創刊（モンキー・パンチ「ルパン三世」スタート）
8月　「週刊朝日」百万円懸賞漫画にやなせ・たかし「ボオ氏」
9月　棚下照生「女侠無宿」（「漫画パンチ」）
「ヤング・コミック」（少年画報社）創刊
さいとうたかを「無用ノ介」（「週刊少年マガジン」）スタート
10月　秋竜山「ケタちがいの彼」で「土曜漫画」に登場
11月　佐々木マキ「天国でみる夢」、林静一「アグマと息子と喰えない魂」（ともに「ガロ」）で本格デビュー
☆　まつやま・ふみお「漫画でみる戦後史」（新日本出版社）
第十三回文春漫画賞・牧野圭一
第十二回小学館漫画賞なし
第八回講談社児童漫画賞・川崎のぼる

昭43年1月　日本漫画家協会、読売新聞社主催「漫画一〇〇年展」（西武池袋）
「ゲゲゲの鬼太郎」（フジテレビ）放映開始
辰己ヨシヒロ「劇画大学」（ヒロ書房）刊行
高森朝雄原作、ちばてつや漫画「あしたのジョー」（「週刊少年マガジン」）スタート
2月　旭丘光志「狂い咲き」（「漫画パンチ」）
3月　「少年」（光文社）休刊
4月　虫コミックス刊行開始（虫プロ）
日本子どもを守る会、日教組他「週刊少年サンデー」の「あかつき戦闘隊大懸賞」について抗議声明
第一回COM新人賞、岡田史子、萩原純忠
「ビッグ・コミック」（小学館）創刊
5月　棚下照生「追われ源次」（「漫画パンチ」）スタート
6月　「プレイコミック」（秋田書店）創刊
「ガロ増刊（つげ義春特集）」（青林堂）で「ねじ式」発表
講談社コミックス、刊行開始
7月　隔週誌「少年ジャンプ」（集英社）創刊
「エポック12」自費出版（古川タク、C・トクタロー、矢尾板賢吉ら）
9月　サトウ・サンペイ「夕日くん」（「週刊朝日」）カラーで連載
12月　砂川しげひさ「ミスター・プロフェッショナル」（漫画社）
滝田ゆう「寺島町奇譚」（「ガロ」）スタート。

「ガロ」でつげ忠男「丘の上でビンセント・ヴァン・ゴッホは」でカムバック
第十四回文春漫画賞小島功
第十三回小学館漫画賞石森章太郎
第九回講談社児童漫画賞・ジョージ・秋山

昭44年

1月 砂川しげひさ「寄らば斬るド」（「週刊漫画サンデー」）スタート

2月 ジョージ秋山「ほらふきドンドン」永井豪「キッカイくん」（「週刊少年マガジン」）スタート

3月 石森章太郎選集（虫プロ）刊行開始

4月 現代漫画の発見①「つげ義春作品集」（青林堂）
「ガロ・増刊（滝田ゆう特集）」（青林堂）
秋竜山「ゲラゲラバカ」（「週刊漫画」）スタート（6月から「Oh！ジャリーズ」（「週刊漫画サンデー」）スタート）

5月 安岡明夫「笑えない漫画」（蒼海出版）
筑摩書房「現代漫画」（全15巻）「サトウ・サンペイ集」から刊行開始。ブームを呼ぶ
近藤日出造「安保がわかる」（漫画社）を出して自民党・国民協会などに80万部売る

6月 「少年ジャンプ」（ハレンチ学園特集号）永井豪ブーム（7月「アラーくん」講談社コミックス）

7月 佐々木マキ「朝日ジャーナル」に連載マンガ
「ガロ・増刊（永島慎二特集）」（青林堂）

8月 杉浦幸雄、岡部冬彦「淑女の見本」（実業之日本社）
双葉社「現代コミック」（全10巻）「さいとうたかお集」から刊行開始
隔週誌「少年チャンピオン」（秋田書店）創刊

9月 「ガロ・増刊（勝又進特集）」（青林堂）
「つげ義春初期短編集」（幻燈社）

10月 現代漫画の発見②「滝田ゆう作品集」（青林堂）

11月 「少年ジャンプ」（集英社）週刊に。
「週刊ぼくらマガジン」（講談社）創刊。
「白土三平選集」（全16巻・秋田書店）刊行開始

☆ 第十五回文春漫画賞・鈴木義司、和田誠
第十四回小学館漫画賞・川崎のぼる

あとがき

本書の共著者である四名が、マンガの研究・評論誌を出したいと話し合ったのは、ちょうど三年ほど前の冬のことであった。そして一九六七年の春、『漫画主義』という五二頁の小誌が創刊された。

なけなしの小遣いをはたいてそんなことをしたのは、マンガが、社会的・文化的な資産であるとか、大衆の武器だからといった理由からではない。ましていわゆるマンガ・ブームをあてこんだものでも、まったくない。そんな配慮をするには、われわれは若すぎた、といっておこう。石子をのぞいてほかの三名は、その頃やっと二〇歳台の後半にさしかかったばかりであった。

要するにマンガというメディアについて、あるいはある作家のある作品によって、言いたいことがあったからなのであり、それ以上でも以下でもなかった。創刊号で水木しげるとともにつげ義春を特集したのも、そうした理由からである。つげはまだ無名に近く、その作品は、こんなものはマンガではない、といった評価にさえさらされていた。先見の明があったわけでもなく、ひたすら言いたいこ

とを言いたいように言おうとしたわれわれは、だから言いたいことがなくなったら、また元の沈黙に返っていっこうにさしつかえなかった。しかし同じ誌上で意見を交換して下さった先輩、友人諸氏や、われわれの共感をゆすぶった多くの投稿に支えられて、『漫画主義』はいつか第七号を数えた。

なに事につけ評論・研究が盛んな時代に、ことマンガにかんしては寥々たるものであった。それも児童教育論ないし社会文化論の一端としてあるしかなく、マンガについての独自な発言に乏しかった。われわれのものだけがそれだ、といいたいのではない。しかし『漫画主義』を数冊でも読んでいただければ、たとえば世に誤解されている劇画の本体を、いくらかでも察知できるはずである。劇画は、たんに様式としてのみ劇画であったのではなく、まさにメディアとしても、戦後の情況とかかわって(かかわれないことによってかかわって)、劇画であった。

本書は、『漫画主義』に発表された四人の論稿にかなり大はばな改筆を加えたものと、本書のため新たに書き下ろしたものを収録したものである。『漫画主義』の総目次をごらんにいただければわかるように、四人の論稿だけでも本書に収録したものに倍するし、四人のもの以外にも、投稿もふくめて、本書に収録しておきたいものは少なくなかった。しかし諸般の事情により、今回は見送らざるをえなかった。

『漫画主義』各号の編集後記から、いくつかを借りてくることによって、あとがきを補足したい。

「本誌は特定の漫画雑誌のヒモツキでもなければ、新聞でも断じてない。本誌が特定の雑誌に掲載されたマンガを中心に論じていたからといって、その責任は執筆者各個にあるのである」(第三号より)

「あした何事かが起り、あさって何事かが起り得るかもしれないまま、私たちはほとんど目標をも

たずに在る。本誌が何の予告もなしに消え去ったとしたら、それは何らかの〃不安な〃前兆とみてよい。そしてそうならないで欲しい、という願望を私たちはもてない」(同)

「生活ののっぴきならなさを憎み、情況の展開をよそに(つまりは度しがたく風俗に追随して)頽廃を深める作品や作家に怒りながら、わたしたちは、だからこそ批評を起動させるのだ、と思う。しかし、同時に、マンガに魅せられること、ほかならぬこの小誌が成立する原初の出発点、それがすなわちまぎれもないわたしたち自身の廃疾の証しではないか、とも思う。これまた度しがたく愚劣な人たちのために付言すれば、マンガすなわち頽廃だなどとは申しません。マンガにまつわるある種のコンプレックスと切れたところで、しかもそういったことと敵対しつつ、わたしどもの批評活動があることは、本誌の論稿が明証していると断言できます」(第六号より)

「……本誌に浴びせられる偏向の非難は、ありがたく頂戴しておこう。この世のマンガのどれもこれも、みそもくそも、中立的に平等に語ることなど、本誌とは無関係である」(第七号より)

要するにぼく(ら)の姿勢なりアプローチは、ぼく(ら)にとってマンガとは何であったかであり、同時に、そのようなマンガにとって、ぼく(ら)とは何であったか、である。むろんぼくたちは、マンガによらずとも、たとえば文学や映画によっても、自らを問い、語ることができただろう。しかしついにマンガ体験とでもいうしかない体験によって、そこで、ぼくらが受けとったというよりは、発せざるえなかった何かを、あるいは発しようとしている何かを、ぼくらのもの——情況とのかかりの一部とするしかなかった、そしてそれだけだった、とぼく(ら)は思う。それで良いとか、悪いとか考えて

いるわけではない。またそうすることによって、良いとか悪いとかいう評価を求めているのでもない。誤解を承知でいえば、そんなことはどうでもいいのだ。

むろんそのことと、本書に参考のための図版を掲載しなかったこととは関係ない。たしかにわれわれの筆力の貧しさを補うために、図版も欲しいと思ったのだが、いずれマンガはマンガであり、われわれの論考とも直接関係ない。ということは、われわれの評論を読んでいただけたなら、もう一度マンガそのものにもどっていただきたいと思うからである。

また念のためにつけ加えれば、『漫画主義』は、つげ義春を特集した第一号以来、子どもマンガの頽廃を論じたり、何人かの作家とのインタヴューもふくめて、三〇名近くの人たちが所見を述べてきた。作家、作品論が主体だが、それもかつて一度も論じられたことのないものが多く、その限りでも、われわれの関心の在り様をご推察いただけると思う。なお『漫画主義』は、原則として市販されていないので、購読希望の方は、直接左記にご連絡いただくしかない。

東京都中野区上高田二の四四の五　『漫画主義』編集委員会　(電)〇三―三八五―〇二六三

巻末の年表は、松田哲夫氏の努力におぶさって作成できたものである。また、本書の装幀は、『漫画主義』表紙の装幀を創刊号以来引き受けてくれた画家赤瀬川原平氏による。ここで両氏にもう一度、ありがとうといっておきたい。

そしてなによりも、青林堂社長長井勝一氏の御好意がなかったなら、本書もありえなかっただろうことを、心から感謝して付記しておく。

一九六九年一一月　(石子記)

青林堂出版案内

〈現代漫画の発見①〉絶賛発売中！
つげ義春集
「ねじ式」をはじめ4年間に画かれた秀作17作を収めた決定版
▽箱入上製本・三二〇頁・七四〇円

〈現代漫画の発見②〉絶賛発売中！
滝田ゆう集
滝田ゆうの代表作「寺島町奇譚」全9話を収録
▽箱入上製本・三二〇頁・七四〇円

〈現代漫画の発見③〉12月中旬発行
水木しげる集
水木マンガの精髄25篇を収録
▽箱入上製本・三二〇頁・七四〇円